This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 933,341

EX-LIBRIS
ANDREE MEGARD

UNE

PREMIÈRE

PAR JOUR

DU MEME AUTEUR

ALMANACH DES SPECTACLES, 1874-1888. Quatorze volumes petit in-12, avec eaux-fortes, à la Librairie des Bibliophiles. Chaque volume..... 5 fr.

EN COLLABORATION AVEC CHARLES MALHERBE

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE RICHARD WAGNER. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher..... 4 fr.

PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE. Un volume petit in-12, à la librairie Dupret..... 1 fr.

ÉMILE COLIN. — IMPRIMERIE DE LAGNY.

ALBERT SOUBIES

UNE PREMIÈRE PAR JOUR

CAUSERIES SUR LE THÉATRE

PARIS
A. DUPRET, ÉDITEUR
3, RUE DE MÉDICIS, 3

1888

UNE

PREMIÈRE PAR JOUR

JANVIER

1er Janvier 1677. — Hôtel de Bourgogne : PHÈDRE, tragédie en cinq actes, de Racine.

Le choix de cette date pour la représentation d'une telle œuvre nous semble aujourd'hui fort étrange. C'est que les habitudes mondaines ont changé depuis Louis XIV. A cette époque, le jour de l'an n'avait, ni dans la famille, ni dans l'État, le caractère qu'il a maintenant. On fêtait seulement Noël ; le 25 décembre, même le 24, tous les théâtres fermaient leurs portes.

Aucun directeur ne s'aviserait aujourd'hui de donner, le 1er janvier, une pièce inédite de M. Emile Augier ou de M. Alexandre Dumas, ni même une œuvre quelconque d'un auteur inconnu.

On trouve néanmoins une exception à cette règle au Gymnase, en 1880, avec *les Honnêtes Femmes*, de M. Becque. Mais il s'agissait d'une simple comédie en

un acte qui fut jouée en matinée, — sans qu'on eût convoqué la presse. Ce n'était donc dans la pensée du directeur qu'un accessoire de spectacle. Cette petite pièce n'en a pas moins eu l'heureuse fortune d'être, comme *le Gendre de M. Poirier*, *le Demi-Monde*, *le Marquis de Villemer*, adoptée par le Théâtre-Français. C'est l'indemnité que, pour le jour de l'an, je souhaite aux jeunes auteurs qui seraient ainsi joués le 1er janvier.

2 Janvier 1793. — Théâtre de la Nation : L'AMI DES LOIS, comédie en cinq actes, en vers, par Jean-Louis Laya.

L'histoire de cette pièce célèbre, courageuse protestation d'un homme de cœur contre les excès des terroristes et des anarchistes, a été longuement racontée par MM. Porel et Monval dans leur *Histoire de l'Odéon*.

Le lecteur trouvera aussi dans *le Théâtre de la Révolution*, de M. Welschinger, et dans une brochure complémentaire du même auteur, de curieux détails sur *l'Ami des lois*, dont l'apparition fut le signal d'une manifestation considérable, interrompit un moment le jugement de Louis XVI, mit la garde nationale sur pied, fit braquer des canons sur le théâtre de la Nation, souleva de nombreux arrêtés contradictoires, et faillit enfin coûter la vie à son auteur.

Interdite sous la Terreur, cette œuvre n'eut pas un sort plus heureux sous la Restauration.

On craignit que le public n'y vît des allusions à Napoléon (!) aux exigences de l'Europe coalisée, à la magistrature, aux fonctionnaires ralliés à Louis XVIII, etc. Comme Laya insistait, en protestant de ses bonnes intentions, Villemain s'étonna qu'un auteur fît un si grand nombre de tentatives « indiscrètes et ridicules pour une mi-

sérable pièce de théâtre ». Bref, *l'Ami des lois* fut de nouveau interdit comme « pièce capable d'exciter à la révolte. »

Peut-être aurait-il été plus vrai de dire que le sujet déplaisait et devra déplaire sous tous les régimes. Les gouvernements ne s'accommodent guère de ces sortes de puritains ; on aime mieux les gens qui enseignent l'art de tourner les lois que ceux qui les observent avec trop de rigidité.

3 janvier 1849. — Opéra-Comique : LE CAÏD, opéra-bouffon en deux actes et en vers libres, libretto de Th. Sauvage, musique d'Ambroise Thomas.

Nous transcrivons à dessein cette double désignation primitive d' « opéra-bouffon » et de « libretto », bien que depuis longtemps elle ait fait place, sur les affiches et sur les partitions, à celles d' « opéra-comique » et de « livret », car elle indique nettement la pensée première des auteurs du *Caïd :* donner un pendant à *l'Irato* de Méhul, c'est-à-dire une parodie musicale des opéras italiens.

La presse ne se méprit pas, du reste, sur l'intention des auteurs et fut unanime à louer l'esprit et la verve dont le compositeur avait fait preuve en s'assimilant, pour les railler, les procédés de l'école rossinienne.

Or, avec le temps, il s'est produit un phénomène assez curieux.

On a tellement usé et abusé depuis trente ans des parodies italiennes, et M. A. Thomas s'est montré si discret et si mesuré dans la sienne, qu'à peine pourrait-on, à distance, distinguer dans son œuvre l'imitation de la caricature, si quelques traits grotesques ne soulignaient

par moments l'intention ironique du compositeur. Au demeurant, toute cette partie de son « opéra-bouffon » a vieilli, et présente aujourd'hui un intérêt médiocre.

En revanche, tel fragment traité librement, c'est-à-dire sans aucune pensée de moquerie, l'introduction du premier acte, par exemple, nous offre un tableau musical qui vaut encore par le charme de l'inspiration mélodique et la fraîcheur du coloris.

Constater ce fait, c'est presque condamner le genre. L'imitation, même bouffonne et satirique, peut toujours être dépassée. Il n'y a pas de limite à la charge. N'a-t-on pas parodié *l'Œil crevé* ? Au risque d'être parodié soi-même, il vaut donc mieux s'efforcer d'être original. Les parodies ne tuent que les mauvais ouvrages, et ceux-là mourraient bien seuls.

4 janvier 1627. — Salle du Louvre : LE BALLET DES QUOLIBETS, dansé par Monseigneur, frère du roi, et composé par le sieur de Sigongnes.

L'immense succès du *Ballet-comique de la Royne*, dansé au Petit-Bourbon, le 15 octobre 1581, avait fait de ces sortes de divertissements la récréation favorite de la cour de France.

Henri IV fut loin de s'y montrer hostile et l'on vit sous son règne le grave Sully danser un pas que la sœur du roi lui avait appris.

Avec Louis XIII et Louis XIV le goût des ballets se répand davantage encore.

Les recueils célèbres de la duchesse d'Orléans, mère du régent, et du collectionneur Saint-Ange, réunis à celui qui figure au catalogue Soleinne sous le numéro 3,244, ne contiennent pas moins de *cent douze* ballets, la plupart représentés à la cour, et ces recueils sont

incomplets, car ils ne comprennent pas, entre autres, celui qui nous occupe aujourd'hui.

Or le ballet du sieur de Sigongnes est curieux à double titre.

D'abord, il nous offre un étrange spécimen de l'extraordinaire liberté de langage que l'on tolérait alors. On ne conçoit pas comment la cour de Gaston d'Orléans pouvait prendre plaisir à des équivoques grossières, pour ne pas dire plus, qu'on n'oserait même pas soumettre aujourd'hui à l'appréciation de « dame Censure ».

Puis, et surtout, il marque la première apparition, dans une représentation théâtrale, d'un personnage appelé, par la suite, à devenir un de nos types dramatiques les plus célèbres : JOCRISSE.

5 janvier 1769. — Comédie-Italienne : LUCILE, comédie en un acte mêlée d'ariettes, paroles de Marmontel, musique de Grétry.

Un morceau a fait la fortune de ce petit ouvrage, le célèbre quatuor « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? »

Si l'on voulait s'en rapporter à Grétry, cette bienfaisante mélodie aurait amené de nombreuses réconciliations entre parents. Il est permis d'en douter, car les haines de famille sont vivaces. Du moins en a-t-il été fait trois applications curieuses dans les circonstances les plus diverses.

La première est franchement bouffonne. A une représentation de la tragi-comédie de *Samson*, le dindon qui devait lutter contre Arlequin s'échappa de la scène et alla se réfugier dans une loge, où se tenaient certains officiers de judicature créés par un ministre dont les actes n'avaient pas eu l'approbation générale. Aussitôt le

parterre se mit à entonner le chœur : « Où peut-on être mieux?... »

La seconde est essentiellement politique. Lorsque Louis XVIII parut pour la première fois en public, après sa rentrée en France, on eut l'idée de faire exécuter par le corps de musique officiel le motif du fameux quatuor ; l'allusion fut si goûtée que l'exemple fut suivi pendant les premières années de la Restauration : chaque fois qu'un membre de la famille royale se montrait au théâtre on le saluait avec les accents naïfs de ce refrain.

La troisième enfin est touchante. Un soir l'on reprenait *Lucile* à l'Opéra-Comique. L'auteur déjà vieux, se trouvait dans la salle. On le reconnut, et aux premières mesures du quatuor, les assistants, se tournant vers le maître, se joignirent aux acteurs pour chanter : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? »

6 janvier 1846. — Théâtre-Italien: ERNANI, opéra en quatre actes, de Verdi, représenté en France pour la première fois.

L'*Ernani* de Verdi, représenté pour la première fois à Venise, le 9 mars 1844, n'est, on le sait, qu'une des nombreuses œuvres musicales inspirées par les drames de Victor Hugo. Il faut croire même que cette mine a paru riche aux librettistes, car ils l'ont exploitée avec une assiduité flatteuse pour le grand poète.

Voici, par curiosité, la liste de ces adaptations : si elle n'est pas complète, il ne s'en faut guère ; c'est du moins la plus longue qu'on ait donnée jusqu'ici.

Quatre d'*Ernani*, par Bellini, œuvre posthume retrouvée récemment, par Gabussi (théâtre-italien de Paris, 1834), par Verdi et par Mazzucato (Gênes, 1844).

Trois de *Marion Delorme*, par Bottesini (Palerme, 1860), Pedrotti (Trieste, 1865), et Ponchielli (Milan, 1885).

Une du *Roi s'amuse*, *Rigoletto*, de Verdi (Venise, 1854).

Une de *Lucrèce Borgia*, par Donizetti (Milan, 1834).

Trois de *Marie Tudor*, par Pacini (Palerme, 1843), Kaschpéroff (Nice, 1860), et Gomès (Milan, 1876).

Trois d'*Angelo*, par Mercadante (*Il Giuramento*, Milan, 1837), César Cui (Saint-Pétersbourg, 1876), et Ponchielli (*Gioconda*, Milan, même année).

Treize d'*Esmeralda* (*Notre-Dame de Paris*, y comprise celle de Mlle Bertin, sur le livret original de Victor Hugo (opéra de Paris, 1836), par Mlle Birch-Pfeiffer (*le Sonneur de cloches*, Munich, même année), Mazzucato (Mantoue, 1838), le prince Poniatowski (Livourne, 1847), Dargomijsky (Saint-Pétersbourg, même année), François Lebeau (Bruxelles, 1856), Perrot ballet donné à Turin en 1860), Campana (Londres, 1862), Fry (*Notre-Dame de Paris*, Philadelphie, 1864), Wetterhan (Chemnitz, 1866), le marquis de Colbert-Chabannais (*Djahn Ava*, Paris, théâtre Duprez, 1868), Pedrell (*Quasimodo*, Barcelone, 1875), enfin Goring Thomas (Londres).

Six de *Ruy Blas*, par Poniatowski (Lucques, 1842), Bezanzoni (Plaisance, 1843), Howard Glover (Londres, 1861), Chiaramonte (*Maria di Neuburgo*, Bilbao, 1862), Marchetti (Milan, 1869), et Sparapani (Milan, 1887).

Une enfin des *Burgraves*, par Matteo Salvi (*I Burgravi*, Milan, 1845).

En tout *trente-quatre* opéras et un ballet.

Si Victor Hugo n'aimait pas la musique, on ne peut pas dire que les musiciens n'aiment pas Victor Hugo.

7 janvier 1835. — Gymnase: LA FILLE DE L'AVARE, comédie-vaudeville en deux actes, de Bayard et Dupeut.

Le souvenir de *la Fille de l'avare* est lié, pour nous,

à celui d'une des plus curieuses représentations extraordinaires auxquelles nous ayons assisté.

Cette représentation, donnée au bénéfice de Bouffé, comprenait, entre autres attractions, *la Fille de l'avare*, avec la distribution suivante :

MM. Bouffé (Grandet), Sainte-Foy (Isidore), Blaisot (Menu), Delaunay (Charles) ; madame Victoria Lafontaine (Eugénie).

L'effet fut très grand ; malheureusement une telle soirée ne pouvait pas avoir de lendemain.

En voyant Bouffé incarner avec tant de perfection le vieux Grandet, nous songions que le directeur du Gymnase, Poirson, avait eu jadis de la méfiance à son sujet. Cette comédie qui devait être pour le théâtre un succès d'argent, et, pour Bouffé, le principal interprète, un succès de renommée, Poirson faillit ne pas la jouer. Pourquoi ? Parce qu'il ne trouvait pas que le rôle convînt à l'acteur, « rôle odieux, disait-il, où le public ne retrouvera plus son bon Michel Perrin, son touchant Pauvre Jacques. »

Bouffé insista ; Poirson céda, non sans assurer que l'artiste s'en repentirait ; il passait cependant pour un des plus habiles directeurs de Paris. Fiez-vous donc aux pronostics des impresarios !

8 janvier 1840. — Comédie Française : L'ÉCOLE DU MONDE, comédie en cinq actes, par Walewski.

Théophile Gautier a écrit un article bien spirituel sur cette comédie en « cinq pantalons » comme on s'amusa à l'appeler : pantalon ventre de biche, gris de souris effrayée, noisette, bleu-Flore, blanc de perle, dont le changement perpétuel constituait, au dire du critique, le

trait de mœurs le plus profondément observé de la pièce.

« Toutes les fois, remarquait-il en commençant son compte rendu, que l'un de nous a essayé de peindre le monde, on l'a accusé d'avoir écouté aux portes et regardé par le trou des serrures. On a dit qu'il n'allait pas dans le monde, qu'il ne connaissait que des actrices, des femmes perdues, des peintres qui font de mauvaises charges, et des vaudevillistes grands joueurs de dominos. Voilà donc la pièce d'un homme du monde! Assurément, aucun de nous ne l'aurait faite plus mauvaise. Cela n'est pas donné au meilleur gentilhomme d'être poète quand il veut; un poète deviendrait plutôt gentilhomme au besoin. »

Quinze années plus tard, l'excellent Théo eût été bien gêné pour rendre compte d'une telle pièce signée d'un tel nom, mais, en somme, il ne fut pas seul à juger étrange la critique que faisait du monde le futur ministre du second Empire, car, malgré l'appui moral de Casimir Delavigne et de Victor Hugo qu'on ne s'attendait guère à voir paraître en cette affaire, la comédie n'eut aucun succès.

C'est à propos de *l'Ecole du monde* que Roqueplan fit cette réflexion plaisante qu'on a si souvent rappelée depuis : « Que voulez-vous? L'auteur s'est refusé à suivre mes conseils! Je lui avais pourtant bien recommandé de bourrer son second acte de traits d'esprit! »

9 Janvier 1859. — Palais-Royal: L'AVOCAT D'UN GREC, comédie mêlée de couplets, en un acte, par Labiche et Lefranc.

La collection des œuvres de Labiche ne comprend pas cette petite pièce dont la donnée est cependant bien piquante.

En présentant d'office la défense d'un certain Malvoisie, accusé d'avoir volé une montre, l'avocat Brossard s'est écrié, dans un pompeux mouvement oratoire : « Cet homme que l'on soupçonne, messieurs, cet homme que l'on accuse, cet homme que l'on flétrit... je voudrais... oui... je voudrais qu'il fût mon frère » ! Et Malvoisie a été acquitté.

La chose ne tirerait pas à conséquence, si le futur beau-père de Brossard, Benoît, croyant être agréable à son gendre, n'avait la malencontreuse idée d'inviter à dîner le client dont il regrette « de n'être pas le frère ».

On devine les transes de Brossard pendant la réception de Malvoisie, dont l'innocence n'est nullement démontrée, à lui, avocat, et dont la tenue déplorable ne saurait en outre, inspirer confiance.

La conclusion est digne de l'exorde.

— Pourquoi avez-vous défendu Malvoisie, puisque vous le croyiez coupable ? dit Benoît à Brossard. Si les avocats ne soutenaient jamais les mauvaises causes...

— On n'aurait pas besoin de défendre les bonnes, répond Brossard.

— Eh bien ?

— Alors il n'y aurait plus d'avocats.

— Eh bien ?

— Plus de juges, plus d'avoués, plus de clercs d'avoué.

— Eh bien ?

— Alors il faudrait faire raser le palais de Justice.

— Eh bien ? riposte encore Benoît, qui a toujours des doutes.

— Alors à quoi servirait le pont Saint-Michel ?

— C'est juste... il est logique !... s'écrie Benoît, enfin convaincu.

Heureux les riches d'esprit, comme Labiche, qui ont

assez d'or en poche, pour dédaigner une telle menue monnaie.

10 janvier 1699. — Comédie-Française : MYRTIL ET MÉLICERTE, pastorale héroïque en trois actes et en vers libres, par Guérin.

Parmi les œuvres de Molière, une des moins connues est la pastorale de *Mélicerte*, petite pièce de circonstance, remplie de vers charmants, mais dont deux actes seulement sur trois étaient écrits lorsque la première représentation en fut donnée, quand même, à Saint-Germain, pendant le mois de décembre 1666.

Molière négligea, par la suite, d'achever son œuvre, et cette indifférence, en apparence singulière, s'explique de la manière la plus naturelle.

Le léger intérêt qui s'attache à la très mince intrigue de *Mélicerte*, est amplement satisfait à la fin du second acte. Myrtil a touché le cœur de son père, le bonhomme Lycarsis, « et l'a fait consentir à ses félicités », soit à son mariage avec Mélicerte. La pièce semblerait finie si un incident « grand et mystérieux », l'arrivée du roi Amasis, qui veut disposer à son gré de la main de la jeune bergère, ne venait, assez inopinément, remettre tout en question.

Trente-trois ans après l'apparition de *Mélicerte*, un fils de la veuve de Molière et du comédien Guérin s'avisa de terminer la pastorale laissée inachevée par son auteur.

L'entreprise était présomptueuse ; mais Guérin n'avait que vingt et un ans, et dans la préface de sa pièce, surtout dans un prologue assez agréablement tourné, il s'excusait avec tant de bonne grâce de sa hardiesse qu'on la lui eût aisément pardonnée, si, non content de donner

une fin médiocre à *Mélicerte*, il n'eût récrit, en vers libres, les deux actes en alexandrins de Molière. Cela passait évidemment la permission.

La pastorale héroïque de Guérin n'en figure pas moins, à juste titre, dans la « nouvelle collection Molièresque ». Rien de ce qui touche à Molière n'est indigne de l'attention des lettrés.

11 janvier 1736. — Théâtre-Français : LE LEGS, comédie en un acte, de Marivaux.

Dans son ouvrage si complet et, l'on peut presque ajouter, définitif, sur Marivaux, M. Larroumet fait justement observer que de ses six pièces restées au répertoire, une seule, *le Legs*, fut jouée d'original à la Comédie Française; les autres, *la Surprise de l'amour*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, *l'Ecole des mères*, *les Fausses Confidences* et *l'Epreuve*, parurent pour la première fois au Théâtre-Italien.

Ses comédies, destinées à notre première scène, trahissent, pour la plupart, une sorte de contrainte ; l'auteur semble craindre de donner libre carrière à sa fantaisie et fait des efforts trop visibles pour se rapprocher des maîtres de l'art classique.

La même remarque pourrait s'appliquer aux pièces de Musset écrites pour la Comédie Française et le Gymnase et non plus seulement pour « le spectacle dans un fauteuil », à *Bettine*, à *Louison*, et surtout à *l'Ane et le Ruisseau*, pâle décalque du *Legs*, composé à contre-cœur et au moment où les forces de l'auteur des *Nuits* commençaient, hélas ! à le trahir tout à fait.

Il semble que certains écrivains ne soient tout à fait à leur aise, que lorsqu'ils travaillent pour se contenter eux-mêmes. C'est seulement alors qu'ils trouvent tout ce

qu'il faut dire. Ils plaisent d'autant plus au public, qu'ils ont moins songé à le satisfaire.

12 janvier 1856. — Ambigu : LA SERVANTE, drame en cinq actes, par Brisebarre et Nus.

Le sujet de ce drame, très applaudi à son apparition, est un des plus effroyables qu'on ait traités au théâtre.

Laurence, épouse du fermier Fargeot, est en butte à la jalousie de Françoise, la servante-maîtresse, qui décide Fargeot à empoisonner sa femme.

Le soir de l'enterrement de Laurence, un ami qui est venu pleurer sur sa tombe entend des cris plaintifs sortir de dessous terre. Il fouille, il bêche, il brise le cercueil, et ramène à la ferme la morte vivante, pâle et droite, devant son mari terrifié.

Au fond, cette donnée n'est pas si invraisemblable qu'on serait tenté de le croire.

Le lecteur se rappelle peut-être certaine séance du Sénat, sous le second Empire, où le cardinal Donnet raconta l'histoire d'un jeune prêtre de son diocèse, enseveli vivant, et, comme l'aventure paraissait peu croyable, déclara, à la stupéfaction générale, que ce jeune prêtre n'était autre que lui-même.

13 janvier 1803. — Théâtre Feydeau : MA TANTE AURORE, opéra-comique en trois actes, paroles de Longchamps, musique de Boïeldieu.

Les méprises du public en matière théâtrale ne se comptent pas, et sont souvent fatales aux auteurs ; Boïeldieu faillit en faire personnellement l'expérience, le 13 janvier 1803.

Ma tante Aurore est une vieille fille un peu folle, qui, grisée par la lecture des livres à la mode, ne veut accorder la main de sa nièce qu'au héros d'une aventure romanesque. Cette aventure, on l'imagine à plaisir pour lui donner satifaction. L'idée est drôle, et a été reprise par le compositeur Morlacchi dans sa *Donna Aurora* et par Alphonse Karr dans sa très amusante *Aventure invraisemblable*.

Mais il se produisit, le soir de la première, quelque chose d'analogue à ce qui arriva lorsqu'on donna aux Folies-Dramatiques, il y a quelques années, certaine fantaisie de MM. Gille et Duprato, intitulée *la Tour du Chien Vert*. Les spectateurs ne comprirent pas qu'il s'agissait d'une simple bouffonnerie, et, lorsqu'au troisième acte il fut question d'une supposition d'enfants nés d'un mariage adultérin, ils trouvèrent la supposition choquante et interrompirent la pièce par des sifflets.

Grâce à la suppression de ce malencontreux troisième acte, *Ma tante Aurore* fut beaucoup mieux accueillie à la seconde représentation, et il se trouva que certaine romance à trois notes « Deux jeunes gens s'aimaient d'amour », qu'on n'avait même pas voulu entendre le premier soir, contribua largement, par la suite, au grand et durable succès de l'œuvre.

14 janvier 1869. — Odéon : LE PASSANT, comédie en un acte, en vers, par François Coppée.

On ne se figure pas aujourd'hui le prodigieux retentissement qu'eut, à son apparition, cette mince, mais délicieuse saynète.

L'auteur du *Reliquaire* et des *Intimités*, deux recueils de vers que quelques lettrés seulement avaient remar-

qués, fut du jour au lendemain célèbre ; le Parnasse contemporain, dont on s'était tant moqué et que Paul Arène avait parodié spirituellement dans son *Parnassiculet*, fut réhabilité en la personne du jeune triomphateur ; quant à la créatrice du rôle charmant de Zanetto, Sarah Bernhardt, la presse fut unanime à la saluer grande artiste.

Tel est le prestige de la poésie : on la croit morte, elle n'est pas même malade. Le moindre retour offensif lui suffit pour reprendre tous ses avantages ; l'éclatant succès du *Passant* en est une preuve. C'est que, presque autant que la musique, elle jouit du privilège d'être, — Montaigne l'a dit justement, — au dessus des règles et de la raison. « Elle ne practique pas nostre jugement ; elle le ravit et le ravage. »

15 janvier 1871. — Comédie française : A MOLIÈRE, poésie de Gondinet.

Lorsque tant d'à-propos ont été représentés à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Molière, nous croyons devoir mentionner de préférence cette simple pièce de vers, en raison des circonstances exceptionnelles où elle a été récitée sur notre première scène.

Le siège de Paris touchait à sa fin ; on était en plein bombardement ; la Comédie Française tint cependant à honneur de rendre à Molière son hommage accoutumé, et le public, par son empressement à répondre à cet appel, témoigna que l'idée patriotique qui l'avait dicté était comprise de tous.

C'est cette idée que M. Gondinet s'était appliqué à mettre en lumière, et, si l'on se reporte par la pensée à quinze ans en arrière, on comprend quels applaudissements durent soulever ces strophes brûlantes dites par Coquelin avec une émotion communicative :

En quel temps serions-nous plus jaloux de nos gloires ?
Il semble que ton nom n'avait jamais jeté
Tant d'éclat, ô poète ! — Et leurs sombres victoires
Nous font plus grande encor ton immortalité.

Mais ce n'est plus Paris souriant et sceptique
Qui va fêter Agnès, Alceste ou Scapin. — Non,
C'est Paris prisonnier, meurtri, blessé, stoïque,
Qui fête le génie au bruit de leur canon.

En s'élevant à toi, l'âme se rassérène.
Jamais l'esprit français n'a résonné si fort.
Et dans le doux pays où ton rêve nous mène,
Nous nous sentons bien loin de ces hordes du Nord.

16 janvier 1804. — Théatre Louvois : MARTON ET FRONTIN ou ASSAUT DE VALETS, comédie en un acte, de Dubois.

Il y a des auteurs dont on se rappelle les noms et dont on oublie les pièces ; il y en a d'autres dont on joue les pièces et dont on oublie les noms ; Dubois est parmi ces derniers.

Ni Bouillet, ni Dézobry, ni Larousse, en leurs dictionnaires, ne lui font l'honneur d'une mention ; par une négligence plus inexpliquable, l'éditeur du célèbre recueil d'œuvres dramatiques connu sous le nom de « Suite du Répertoire du théâtre français », garde sur Dubois le silence le plus complet, tout en donnant place à *Marton et Frontin*, au tome XLIII de sa collection.

Seul, M. d'Heylli, nous apprend dans son « Journal intime de la comédie française sous le second Empire » que Dubois fut plutôt directeur de spectacle qu'auteur dramatique, et qu'il administra quelque temps l'Opéra, pour le compte de l'Etat, sous la Restauration.

Ajoutons qu'avant d'être ainsi honoré de la faveur royale, il avait eu maille à partir avec la censure de Louis XVIII au sujet d'un mélodrame, *l'Enfant du Régiment*, où l'on avait trouvé une allusion au roi de Rome.

Voilà tout ce que nous savons de Dubois.

En revanche, sa pièce de *Marton et Frontin* figure encore, après quatre-vingts ans d'existence, au répertoire de l'Odéon, où on ne l'a pas jouée moins de *cent vingt fois* pendant les années 1878, 1879 et 1880.

Elle a été reprise en 1857, à la Comédie française, avec Valérie et Saint-Germain. Enfin, deux compositeurs en ont donné une adaptation musicale, Grisar à l'Opéra-Comique (1839), sous le titre des *Travestissements* et M. Thomé, aux Eaux-Bonnes (1877).

Elle est née, en un mot, sous une favorable étoile, et peut-être les noms de ses parrains lui ont-ils porté bonheur. N'a-t-elle pas été créée, en effet, par Picard et par Mademoiselle Molière?

17 janvier 1763. — Comédie-Française: DUPUIS ET DESRONAIS, comédie en trois actes et en vers libres, de Collé.

Un père qui hésite à marier sa fille, parce qu'il craint d'être privé de ses soins et de ses marques de tendresse, tel est le sujet de cette pièce un peu vieillie mais encore attachante ; tel est également, si l'on s'en tient à la donnée générale, celui de *Geneviève* ou *la Jalousie paternelle*, charmante comédie de Scribe, jouée pour la première fois au Gymnase, le 30 mars 1846, et brillamment reprise à l'Odéon, en 1875, avec mademoiselle Barretta pour principale interprète.

Il y a cependant, entre le petit drame de Collé et la pièce de Scribe, une différence profonde : chez le héros

de Collé, Dupuis, domine l'égoïsme dans son acception habituelle, le souci du bien-être de chaque jour ; chez le père de Geneviève, il se mêle à cette préoccupation matérielle, un sentiment d'une nature plus délicate, plus difficile à définir, plus moderne même, pourrait-on ajouter.

Clérambourg se sent jaloux par avance du mari de sa fille, et il aime Geneviève un peu comme Triboulet aime Blanche, avec une passion ombrageuse qui, sans l'extrême habileté de Scribe, eût paru choquante. Gautier ne craignit pas, en y faisant allusion, de prononcer le gros mot d' « inceste moral ».

En somme, la comédie de Scribe est plus spéciale et plus raffinée ; celle de Collé plus foncièrement humaine et plus simple. Toutes deux pourraient avoir pour épigraphe certaine phrase de Sganarelle dans *l'Amour Médecin :*

« A-t-on jamais rien vu de plus tyrannique que cette coutume où l'on veut assujettir les pères, rien de plus impertinent et de plus ridicule que d'amasser du bien avec de grands travaux, et d'élever une fille avec beaucoup de soin et de tendresse, pour se dépouiller de l'un et de l'autre entre les mains d'un homme qui ne nous touche de rien ? Non, non, je me moque de cet usage, et je veux garder mon bien et ma fille pour moi ».

18 janvier 1851. — Théâtre de Nantes : LE VISIONNAIRE, opéra-comique en un acte, paroles de Lorin et Perrot, musique d'Aristide Hignard.

Le Visionnaire est le premier essai dramatique d'un compositeur très heureusement doué, mais victime, comme tant d'autres, de la mauvaise chance.

Il avait déjà donné, soit au Théâtre-Lyrique, soit aux

Bouffes, un certain nombre d'opéras-comiques et d'opérettes généralement bien accueillis, et fait paraître plusieurs recueils de musique vocale et instrumentale, entre autres une originale suite de « valses concertantes » pour piano à quatre mains, lorsqu'il entreprit la composition d'une tragédie lyrique d'*Hamlet*, dont le succès devait être le couronnement de sa carrière artistique.

Malheureusement Ambroise Thomas travaillait à un *Hamlet*. M. Hignard dut s'effacer devant un concurrent aussi redoutable et n'eut d'autre ressource que de publier son œuvre transcrite pour piano et chant.

Cette transcription est précédée d'un court avant-propos où le compositeur appelle l'attention du public sur une innovation à laquelle il attache une grande importance, « l'intercalation, dans le chant, d'une déclamation soutenue par des mouvements d'orchestre ».

Or ce procédé ressemble fort à celui auquel a eu recours, récemment, l'auteur de *Manon*, qui, en soutenant également certaines phrases de « dialogue parlé » par des « mouvements d'orchestre », a cru de très bonne foi faire une *innovation*, quand il s'appropriait, sans s'en douter, celle de M. Hignard.

19 janvier 1857. — Théâtre-Italien : RIGOLETTO, opéra en quatre actes, livret de Piave, musique de Verdi, représenté en France pour la première fois.

Le 11 mars 1851, *Rigoletto* avait été joué pour la première fois à Venise, et quelques jours après cette mémorable représentation, le correspondant italien de la *Gazette musicale* de Paris adressait à ce journal le laconique compte rendu que voici :

« La partition est pauvre de mélodies, et, *plutôt que*

de chercher à modeler son harmonie sur les grands maîtres de l'école allemande, la critique italienne trouve que le compositeur ne ferait pas mal de retremper ses idées mélodiques à la source de Rossini et de Bellini ! »

Vingt ans plus tard, il est vrai, l'auteur du « Mémorial du théâtre lyrique » appréciant en termes élogieux la reprise, à ce théâtre, de *Rigoletto*, — reprise qui avait suivi de près la première représentation des *Troyens*, de Berlioz — qualifiait l'opéra de Verdi de « désinfectant trouvé à point pour chasser les miasmes laissés par *les Troyens !* »

Or *Rigoletto* est universellement considéré aujourd'hui comme le chef-d'œuvre de son auteur, et l'immense succès de *la Damnation de Faust* a déterminé, en faveur de Berlioz, une réaction dont toutes ses grandes productions, *les Troyens* notamment, ont justement et largement profité.

On se lasserait à compter les erreurs des critiques et nous le ferons le moins possible. Il leur arrive souvent aussi d'avoir raison ; mais il est vrai que cela paraît tout naturel et qu'on n'y fait pas attention.

20 Janvier 1866. — Gymnase : HÉLOISE PARANQUET, pièce en quatre actes, d'Armand Durantin.

Je ne raconterai pas de nouveau l'histoire bien connue de cette œuvre intéressante, qui, jusqu'à sa quatre-vingtième représentation, fut jouée sans qu'aucun nom d'auteur figurât sur l'affiche, et au succès de laquelle ne contribua pas peu la collaboration anonyme d'Alexandre Dumas fils.

Il me paraît plus curieux de relever quelques-unes des inexactitudes dont fourmille, au point de vue légal, une

pièce qui a cependant des prétentions juridiques, et qu'on s'amusa même, pour ce motif, à attribuer à M. Duranton, célèbre professeur de droit d'alors, au lieu de M. Durantin. N'oublions pas que M. Durantin était lui-même avocat, et fils d'un conseiller à la cour de Paris.

Dès le début, de Sableuse indique que, le jour où il voudra reconnaître sa fille, il lui faudra l'approbation de la mère; or, l'erreur est palpable ; on peut reconnaître séparément, et l'auteur de la reconnaissance n'est point obligé d'indiquer la personne avec laquelle il a eu l'enfant qu'il reconnaît, et que celle-ci n'a point reconnu de son côté.

L'appel des ordonnances de référé, dont il est question plus loin, a lieu devant une chambre de la cour et non à l'audience du premier président et surtout à son hôtel !

Il est inadmissible qu'un homme de loi, autrement dit un huissier, *nomme* gardien une personne.

Enfin, le dénouement de la pièce est amené par la dissolution du mariage de Cavagnol qui, pendant la guerre de Crimée, a servi contre la France.

Sans doute, Cavagnol a perdu sa qualité de Français; mais la situation d'étranger n'empêche pas d'être marié valablement. La mort civile dissolvait, il est vrai, autrefois le mariage ; mais la loi du 31 mai 1854 a supprimé cette peine, et cette loi était déjà en vigueur, après la guerre de Crimée, qui a duré de 1854 à 1856. Donc la solution est légalement impossible.

N'est-il pas singulier que de telles libertés soient prises avec le Code à une époque où les auteurs dramatiques se piquent tant de le connaître et lui font au besoin une guerre si violente ?

21 Janvier 1703. — Opéra: ULYSSE, tragédie en cinq actes et un prologue, paroles de Guichard, musique de Rebel.

Ulysse a été moins heureux à la scène qu'en ménage. C'est un personnage trop raisonnable pour le théâtre. S'il y a deux résolutions à prendre on est sûr qu'il s'arrêtera à la bonne ; mais alors la pièce est finie.

Ni les dramaturges Champ-Repus, Dutens, Boyer et Lebrun, ni les compositeurs Sacrati, Porto, Majo, Lefebvre et quelques autres encore, n'ont eu à se féliciter de l'avoir choisi pour héros de tragédies, d'opéras et de ballets.

Plus récemment, malgré le prestige des beaux chœurs de Gounod et d'une brillante mise en scène, l'*Ulysse* de Ponsard n'a eu qu'un médiocre succès.

Celui de Guichard et de Rebel ne pouvait échapper à la loi commune.

Seulement le compositeur avait eu la précaution de vendre, par-devant notaire, avant la première représentation, ses droits d'auteur, au prix de mille livres.

Aussi, quand on faisait allusion à la chute de son opéra, répondait-il flegmatiquement : « Vous ne pouvez juger de la valeur de ma pièce sans avoir vu le *sixième* acte... celui du notaire. »

22 Janvier 1853. — Théâtre-Lyrique : LE LUTIN DE LA VALLÉE, légende en deux actes et trois tableaux, paroles d'Alboize et Michel Carré, musique d'Eugène Gautier, chorégraphie de Saint-Léon.

Eugène Gautier et Saint-Léon ! Comment le hasard réunissait-il sur l'affiche deux artistes aussi dissemblables, sinon en vertu de la formule allopathique : *Contraria contrariis.*

Il nous semble voir encore, les jours de première et de débuts, Gautier à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, où l'appelaient ses fonctions de chroniqueur musical de *l'Officiel*.

Tandis que ses confrères hésitaient à noter presque furtivement sur un coin de journal une impression passagère, lui, tirait gravement des profondeurs de sa poche un immense calepin, le déployait avec solennité, l'appuyait sur le dos du fauteuil placé devant lui, et, ces préparatifs terminés, inscrivait, burinait plutôt ses appréciations, avec le sérieux d'un homme pour qui le terme de « sacerdoce » appliqué à la critique n'est pas un vain mot.

Quel contraste avec Saint-Léon, actif, remuant, fantaisiste, artiste dans l'âme, du reste, tout à la fois violoniste, danseur, chorégraphe, compositeur et polyglotte... il savait toutes les langues de l'Europe !

C'est dans *le Lutin de la vallée* que, chargé du rôle du lutin, il exécuta pour la première fois cette fameuse « Matinée à la campagne », que tout le monde voulut entendre, et dans laquelle il imitait, avec son violon, les cris de tous les animaux, le chant du coq, le miaulement du chat, le gloussement de la poule et surtout le beuglement lamentable du veau.

Pauvre Saint-Léon, il n'a pas joui de l'éclatant succès du ballet exquis de *Coppelia*, la dernière œuvre chorégraphique à laquelle il ait attaché son nom ! Rentré dans Paris aussitôt après la déclaration de guerre, il y mourut le 2 décembre 1870. Par une étrange coïncidence, sa mort n'avait suivi que de quelques jours celle de la créatrice de « la Fille aux yeux d'émail », la charmante Bozacchi.

23 Janvier 1777. — Théâtre-Français : ZUMA, tragédie en cinq actes, par Lefebvre.

En parcourant dernièrement la collection du *Mercure de France*, mon attention fut attirée par le résumé suivant de l'analyse de *Zuma :*

« La fable, entièrement d'imagination et un peu romanesque, produit des situations intéressantes et des scènes vives et pathétiques, relevées par de beaux vers, et par des morceaux de sentiments heureusement exprimés. »

Un mois passé depuis la première représentation de *Zuma* n'a pas refroidi l'enthousiasme du chroniqueur théâtral du *Mercure de France*, qui termine ainsi un second article sur la tragédie de Lefebvre :

« Cette tragédie annonce de grands talents, beaucoup de sensibilité, de l'imagination, les sentiments de la poésie et de la véritable éloquence, enfin l'art d'exprimer et de faire parler aux passions leur langage. »

Comment résister à la tentation de connaître une œuvre où se rencontrent des qualités si diverses ? J'ai donc pris le volume de la collection Lepeintre où se trouve *Zuma*, et j'ai courageusement lu la pièce jusqu'au bout. Il y a au troisième acte une situation dramatique : une mère sacrifiant sa vie pour assurer le bonheur de sa fille ; mais que tout le reste est languissant et vide, et quel style surtout ! Vraiment les auteurs tragiques avaient à cet égard d'étranges libertés et les critiques n'étaient pas toujours difficiles.

Je n'ai pas cependant regretté ma lecture, à cause d'une préface où j'ai été surpris de retrouver une idée très juste, souvent émise par M. Francisque Sarcey dans ses chroniques théâtrales du lundi.

« On m'a reproché des invraisemblances ; mais, comme

ces reproches ne tombaient guère que sur les faits de l'avant-scène, j'ai le droit de réclamer l'indulgence qu'on a coutume d'accorder aux moyens dont se sert un auteur pour établir préliminairement l'intérêt de son action. »

24 janvier 1835. — Théâtre-Italien : I PURITANI, opéra en deux actes, livret du comte Pepoli, musique de Bellini, représenté en France pour la première fois.

Redonnera-t-on jamais *les Puritains* à Paris? C'est peu probable. La double tentative faite, dans ces dernières années, de rétablissement d'un théâtre-italien a été désastreuse; à supposer même qu'on ne recule pas devant une nouvelle expérience, il n'est pas présumable qu'on remette au répertoire un ouvrage que n'a pu galvaniser, en dernier lieu, le talent de deux interprètes tels que Gayarré et Édouard de Reszké.

Il y a cependant des pages exquises dans cet opéra démodé : la fin du fameux air d'Arthur « Comment supporter la vie », avec ses modulations si simples et cependant d'un effet si poignant, est absolument délicieuse, et quoi de plus touchant que la mélodie, plus simple encore « Au gré des vents flotte sa chevelure », avec laquelle de Reszké remuait toute la salle.

Charles Maurice raconte qu'il fit un jour un plaisir infini à Bellini en lui disant, comme une chose toute naturelle, qu'il y avait de l'*âme* dans sa musique : « Oui, n'est-ce pas, de l'*âme*, répétait Bellini; c'est ce que je veux... de l'*âme*, c'est toute la musique. »

C'était du moins toute la sienne, et l'on ne saurait mieux en faire, d'un seul mot, l'éloge.

25 janvier 1798. — Théâtre Feydeau : **LE PRISONNIER** ou LA RESSEMBLANCE, opéra-comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, musique de Della Maria.

Il faut des époux assortis
Dans les liens du mariage.

Cet air a fait la fortune du *Prisonnier*. C'est, il est vrai, le seul souvenir qu'on garde aujourd'hui de l'opéra-comique d'Alexandre Duval et de Della Maria. Encore la plupart des personnes qui fredonnent ces premiers vers seraient-elles fort embarrassées de citer la fin du couplet, commentaire fleuri de l'exorde :

Vieilles femmes, jeunes maris
Feront toujours mauvais ménage;
On ne voit point le papillon
Sur la fleur qui se décolore ;
Rose qui meurt, cède au bouton
Les baisers de l'amant de Flore.

Nous avons voulu faire plus ample connaissance avec ce *Prisonnier* si fêté par nos pères. La partition de Della Maria est assez agréable, quoique cruellement vieillie. Quant au livret, il vaut une lecture, non pour l'intrigue même, dont la naïveté est grande, mais pour les fréquentes indications de mise en scène qui se glissent dans le texte et le commentent de la façon la plus bizarre.

Le jeune premier Blinval, notamment, ne dit pas un mot sans que ses paroles soient accentuées par une expression de physionomie soigneusement prévue. On n'a pas idée du nombre de fois où il doit « rire », « sourire », « avoir un air tendre », « pateliner », s'exprimer « sérieusement, avec embarras, avec une colère feinte »,

ou encore « avec un ton doux et sensible ». Quand il se présente tout d'abord « il a les cheveux retroussés et en désordre, la cravate nouée négligemment, il est enfin dans ce *désordre décent* que l'on admet à la scène ».

Tout cela fait sourire aujourd'hui; mais nos livrets actuels ne produiront-ils pas le même effet dans quatre-vingts ans?

26 janvier 1689. — Maison royale de Saint-Cyr : ESTHER, tragédie en trois actes, avec prologue, de Racine.

« Racine, par l'ordre de madame de Maintenon, fait un opéra dont le sujet est *Esther et Assuérus*. Il sera chanté et récité par les petites filles de Saint-Cyr. Tout ne sera pas en musique. »

Ainsi s'exprime Dangeau, dans son « Journal », le 18 août 1688, et, si cette dénomination d'*opéra* est inexacte, elle prouve du moins quelle importance, de l'avis de tous, devait avoir la musique de Moreau dans la représentation d'*Esther*. Madame de Maintenon n'avait-elle pas simplement demandé à Racine « un poème moral où le chant fût mêlé avec les paroles » ?

Sous le titre de *Racine et la musique*, M. Adolphe Jullien a donné, dans *la Gazette musicale* de 1878, une suite d'articles que pourront consulter ceux de mes lecteurs qui désireraient se rendre compte de l'effet produit originairement par les vers de Racine unis aux mélodies de Moreau.

L'appréciation du *Mercure de France* fut si singulière, que nous ne pouvons résister au désir d'en citer un fragment : « Il y a dans cette pièce, dit le rédacteur du *Mercure*, des chœurs qui sont d'une grande beauté et fort utiles aux personnes qui prennent le parti de la Religion,

puisqu'elles apprennent par là à chanter, ce qui est très nécessaire dans les couvents ». On ne se serait pas attendu à cette conclusion pratique.

On sait quel succès obtint *Esther* à Saint-Cyr ; Madame de Sévigné l'a raconté dans une lettre célèbre. Racine avait fait des jeunes pensionnaires d'excellentes actrices ; on trouva qu'elles jouaient trop bien. Plus tard on fit moins d'efforts et *Athalie* n'eut pas le sort qu'elle méritait.

27 janvier 1736. — Théâtre-Français : ALZIRE, tragédie en cinq actes, de Voltaire.

La représentation de cette tragédie célèbre donna lieu à une querelle littéraire analogue à celle qu'avait soulevée, quarante ans auparavant, l'apparition du *Joueur*, de Regnard.

Dufresny avait accusé Regnard de s'être servi du manuscrit d'une comédie qu'il lui avait communiquée, pour écrire la sienne.

De même Lefranc de Pompignan se plaignit que Voltaire se fût inspiré, en écrivant *Alzire*, d'une tragédie qu'il lui avait confiée pour qu'il lui en dît son sentiment.

« Je souhaiterais qu'*Alzire* fût en effet de M. Lefranc », dit un homme d'esprit. Et, comme on lui demandait pourquoi : « C'est, reprit-il, que nous aurions ainsi deux bons poètes au lieu d'un ! »

28 janvier 1830. — Opéra-Comique : FRA DIAVOLO ou L'AUBERGE DE TERRACINE, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Auber.

Quelques vieux amateurs seuls se souviennent que ce second titre de *l'Auberge de Terracine* fut celui sous le-

quel fut affichée, le jour de la première représentation, l'œuvre charmante de Scribe et d'Auber.

Aux répétitions, le nouvel opéra-comique s'était appelé successivement *Zerline* et *Fra Diavolo*; mais on avait renoncé à ce dernier titre, pour éviter une similitude de nom avec un *Fra Diavolo* de Cuvelier, joué au Cirque Olympique. On y revint bientôt, et l'on fit bien.

Fra Diavolo a mis à la mode un type de héros d'opéra-comique parfaitement ridicule, mais dont le public s'est entiché pendant de longues années ; la séduction de ce brigand distingué et galant avait été telle, que Mélesville s'empressa de le prendre pour modèle de son *Zampa;* Scribe et Auber s'inspirèrent eux-mêmes de leur première création en écrivant *la Sirène* et *Marco Spada* que, par parenthèse, on s'amusa à appeler *Fra Domino* ou *les Diamants de la sirène,* à cause des nombreux emprunts que les auteurs y avaient faits à leurs précédents ouvrages.

Un des derniers représentants de cette famille de brigands *gentlemen* est le *José Maria* de M. Jules Cohen, dont la première apparition en public, le 16 juillet 1866, fut l'occasion, précisément en l'honneur de l'auteur de *Fra Diavolo*, d'une démonstration touchante.

A un certain moment, le ténor Montaubry prenait sur une table deux volumes dont il lisait à haute voix les titres: *Fra Diavolo, Zampa.* A ces mots soulignés par une double salve d'applaudissements, tous les regards se tournèrent vers une loge où se trouvait Auber, que parut vivement toucher cette ovation inattendue et si méritée.

29 Janvier 1872. — Ambigu: LISE TAVERNIER, drame en cinq actes et sept tableaux, par Alphonse Daudet.

Parmi les nombreux dîners artistiques et littéraires que l'on compte à Paris, il en est un auquel ne sont admis que les auteurs sifflés : — ce n'est pas celui qui réunit le moins d'hommes de talent ; — M. Alphonse Daudet y est convié de droit, grâce à *Lise Tavernier*.

Sans pitié, en effet, pour l'auteur des *Amoureuses*, de *la Dernière Idole*, et du *Petit Chose*, le public siffla vertement ce drame dont la presse rendit compte avec une inflexible sévérité.

M. Alphonse Daudet avait eu tort évidemment de prendre cette fois pour modèle nos dramaturges du boulevard et d'emprunter son dénouement à *Rocambole*. Le cadre où se déroulait l'action peu intéressante et trop noire de *Lise Tavernier* avait cependant un certain attrait pittoresque, et la figure de l'héroïne, « la défroquée », qui n'a pas su mourir avec ses sœurs pendant la Révolution, et que poursuivent partout le mépris et la haine, était assez vigoureusement dessinée.

Lorsque, à la fin du dernier acte, l'acteur Clément Just vint, selon l'usage, nommer l'auteur du drame nouveau, une voix gouailleuse, partie des hauteurs du paradis, s'écria : « Qu'il n'en fasse plus ! »

L'auteur de *l'Arlésienne*, du *Nabab* et de *Numa Roumestan*, ne regrette pas aujourd'hui, j'imagine, de n'avoir pas suivi ce conseil !

30 Janvier 1836. — Gymnase : **LE GAMIN DE PARIS**, comédie-vaudeville en deux actes, de Bayard et Vanderburch.

Bouffé avait trente-six ans déjà et relevait d'une grave maladie, lorsqu'il créa ce rôle à double face d'un gamin pirouettant, gambadant pendant le premier acte, puis, au second, tenant tête au général Morin, donnant à

sa sœur la baronne une leçon bien sentie, et obligeant son fils à épouser la grisette qu'il a séduite.

La pièce n'avait pas été terminée et reçue sans difficulté.

A Vanderburch appartenait l'idée première ; à Bouffé, celle de quelques détails épisodiques, par exemple la scène célèbre où Joseph raconte, tout en jouant à la toupie, le sauvetage de l'enfant qu'il a tiré du canal Saint-Martin. Mais le second acte ne « venait » pas, comme on dit au théâtre ; Bayard le termina et la pièce étant mise au point, il la fit recevoir non sans difficulté par le directeur du Gymnase, Poirson, qui décidément manquait de flair, puisqu'il avait déjà, nous l'avons dit, failli refuser *la Fille de l'Avare*.

Le succès fut immense, et, pour la première fois, raconte Bouffé, dont l'assertion nous paraît toutefois sujette à caution, on vit une pièce obtenir cent représentations consécutives. Aussi, à l'occasion de la centième, Poirson fit-il frapper un certain nombre de médailles qu'il distribua, après s'en être réservé une, aux auteurs et interprètes, Bouffé, Ferville, Klein, Mlles Eugénie Sauvage et Julienne.

31 Janvier 1686. — Théâtre-Francais : L'HOMME A BONNES FORTUNES, comédie en cinq actes, par Baron.

Une idée longtemps caressée par M. Édouard Thierry, durant sa brillante et si littéraire gestion de la Comédie-Française, avait été de nous rendre *l'Homme à bonnes fortunes*, ce « Parisien » d'il y a deux cents ans.

La pièce est spirituelle, amusante, et présente un tableau piquant des mœurs, — des mauvaises mœurs, si l'on veut — de ce temps-là. Malheureusement, une difficulté

de distribution mit obstacle à la réalisation de ce projet.

Coquelin devait faire un excellent Pasquin ; on n'avait que l'embarras du choix pour les cinq rôles de femmes ; mais à qui confier celui du marquis de Moncade ? Bressant manquait de jeunesse et de vivacité ; Delaunay, d'ampleur ; Leroux de mémoire. Dans le doute, on s'abstint, et ce fut grand dommage pour les lettrés et les curieux.

Les dictionnaires biographiques sont remplis d'anecdotes sur Baron, l'auteur et le créateur de *l'Homme à bonnes fortunes*, le seul artiste qui ait également réussi dans les rôles tragiques et comiques.

On sait que, parvenu à un âge très avancé, il jouait encore les amoureux, sauf à recourir à l'aide de deux valets quand il se relevait après s'être jeté aux pieds de Chimène. Un des rôles où le contraste de son âge et de celui du personnage qu'il représentait produisait l'effet le plus singulier était celui d'Antiochus, de *Rodogune ;* malgré le prestige exercé par le vieil artiste, on ne put s'empêcher de rire, certain soir de l'année 1727, où mademoiselle Balicourt, qui débutait dans le rôle de Cléopâtre, dit : « Approchez, *mes enfants* », à mademoiselle Duclos, âgée de cinquante-sept ans, et à Baron qui en avait soixante-seize.

FÉVRIER

1er Février 1856. — Théâtre-Français : GUILLERY, comédie en trois actes, par Edmond About.

« Guillery est tombé au théâtre comme dans la chanson ».

Ainsi se résume l'oraison funèbre par Paul de Saint-Victor de ce pauvre Guillery, enfant mal venu d'un père robuste, décédé après avoir vécu l'espace de deux soirées que troublèrent les clameurs et les sifflets du public.

La mise à la scène de ce malencontreux essai théâtral d'Edmond About avait été le dernier acte de la gestion de M. Arsène Houssaye, à qui, le soir même de la première de *Guillery*, Empis avait succédé comme administrateur général de la Comédie-Française.

Malgré sa sympathie connue pour les « jeunes », M. Arsène Houssaye n'avait reçu qu'à contre-cœur cette fantaisie trop gauloise dont il prévoyait justement l'insuccès. Mais ce fut sa dernière concession, et lorsque quelque temps après, un ministre lui demanda la nomination comme sociétaire d'une pensionnaire dont les états de service à la Comédie-Française pouvaient passer pour in-

suffisants, il refusa d'accéder à ce désir et donna sa démission.

Or, par un hasard vraiment curieux, Empis fut renversé quatre ans plus tard exactement pour le motif qui avait amené la retraite de son prédécesseur. Dans ses *Comédiens et comédiennes*, Sarcey a plaisamment raconté cet incident. Le ministre mettait une insistance si impérieuse à défendre les intérêts de sa jolie protégée que, poussé à bout, Empis s'écria, dans un moment de mauvaise humeur : « Mais, monsieur le ministre, la maison de Molière est un théâtre et non... » Il n'avait pas achevé la phrase qu'il était destitué, et l'on ne sut jamais au juste ce que n'était pas la maison de Molière.

Empis tomba dignement et fut pourtant peu regretté ; les critiques ne l'épargnaient guère non plus que les comédiens. Il avait eu l'idée de reprendre *Venceslas ;* Augustine Brohan l'appela Empislas. Le mot fit fortune et le prestige du directeur en fut atteint.

2 Février 1853. — Opéra-Comique : LE SOURD ou L'AUBERGE PLEINE, opéra-comique en trois actes, livret de Leuven et Langlé, musique d'Adam.

Avant de revenir à son premier domicile où M. Carvalho l'a réintégré il y a deux ans, *le Sourd* avait émigré successivement à l'ancien Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, le 18 février 1856, puis aux Fantaisies-Parisiennes du boulevard des Italiens, en 1869, enfin à la Gaîté, sous la direction Vizentini, le 24 mai 1876.

Partout le public a fait bon accueil à cette amusante adaptation musicale de la vieille comédie en trois actes de Desforges qui, jouée pour la première fois au théâtre de la Montansier avait déjà subi deux modifications. On avait d'abord « ajouté au texte primitif les bons mots

de Baptiste cadet et de Brunet », puis transformé la pièce originale en un vaudeville en un acte, joué en 1830.

Ajoutons qu'avant Adam, plusieurs compositeurs, entr'autres Farinelli (1791), et Bertuzzi (1841), s'étaient inspirés de la comédie de Desforges.

Eh bien! cette comédie avec laquelle nombre de directeurs de théâtre, d'arrangeurs et de compositeurs devaient gagner tant d'argent a été payée *six cents livres* à son premier auteur.

Encore Desforges qui l'avait écrite, par pure distraction, durant un séjour à la campagne, se récria-t-il quand on lui proposa ces *six cents livres*, contre l'énormité d'une telle somme comparée à la faiblesse d'une telle *parade*, et ce ne fut pas sans quelque peine que le directeur du Palais-Royal la lui fit accepter.

Cet exemple n'a guère été suivi.

3 Février 1681. — Château de Saint-Germain-en-Laye, devant la cour : PROSERPINE, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli.

Depuis plus d'un siècle, la Proserpine de Lulli est allée rejoindre pour toujours son triste époux au royaume des morts.

L'opéra du vieux maître florentin, dont le titre est à peine connu aujourd'hui des amateurs, ne s'en est pas moins maintenu *soixante-dix-huit* ans au répertoire.

Est-il beaucoup d'œuvres contemporaines qui soient assurées d'une telle longévité ?

Outre sa valeur intrinsèque, *Proserpine* présente un intérêt particulier au point de vue de l'histoire de la mise en scène.

A l'occasion de la représentation de cette pièce on

imagina pour la première fois d'imiter une chute d'eau à l'aide, dit un contemporain, « de plusieurs lès de gaze d'argent qui forment la cascade par le moyen de deux roues de douze pieds de diamètre chacune. Le mouvement de l'eau agitée par la chute du torrent en fluctuation se fait, ajoute-t-il, par trois espèces de colonnes toutes irrégulières, de différentes proportions, exposées horizontalement, et qui tournent du même sens ».

Or, si ce moyen d'imitation, inventé par Servandoni, a été perfectionné par la suite, il n'a nullement été abandonné, et le torrent du premier acte de *Guillaume Tell*, par exemple, est figuré par un procédé analogue.

Depuis la *Semiramis* de Destouches, où l'on fit tomber une pluie véritable, l'eau naturelle a été maintes fois employée sur la scène. L'effet produit a presque toujours été médiocre.

Comme le disait justement Castil-Blaze, mais dans un singulier langage, « les objets naturels forment presque toujours une dissonance désagréable, quand ils figurent au milieu des produits ingénieux de l'imitation. »

Voilà la mise en scène naturaliste condamnée d'avance.

4 Février 1661. — Théâtre du Palais-Royal : DON GARCIE DE NAVARRE, comédie héroïque en cinq actes et en vers, de Molière.

Cette comédie passe pour l'un des ouvrages les moins remarquables de Molière ; on y trouve pourtant quelques jolies scènes et des vers qui ont été textuellement reproduits dans *le Misanthrope*.

Don Garcie ou plutôt des fragments de cette pièce adroitement ajustés devaient être repris, deux cent dix ans plus tard, dans des circonstances mémorables. On

jouait *Don Garcie* trois jours avant l'entrée des Prussiens à Paris, le 26 février 1871, avec la distribution suivante : MM. Laroche et Charpentier (Don Garcie et Don Lope), Mlles Croizette et Reichemberg (Dona Elvire et Elise). Le spectacle était complété par *le Cheveu blanc*, *Il ne faut jurer de rien* et *les Deux Ménages*.

Les esprits étaient fort surexcités. Coquelin, qui jouait dans *les Deux Ménages*, déclarait, raconte à cette date M. Edouard Thierry dans son « journal », qu'il était désespéré de s'être mis au théâtre. Le même jour l'ancien administrateur de la Comédie-Française rapporte un propos fort honorable de M. Got : « Si l'Empereur d'Allemagne, disait-il, voulait donner une représentation de gala au Théâtre-Français, je refuserais de jouer, dût-on me fusiller! » On n'en vint pas là, fort heureusement.

5 Février 1879. — Palais-Royal : LE MARI DE LA DÉBUTANTE, comédie en quatre actes, par Henry Meilhac et Ludovic Halévy.

On a vu quelquefois des auteurs, trouvant leur pièce insuffisamment développée, y ajouter, après un certain nombre de représentations, des scènes nouvelles et même un acte inédit tout entier.

Il arrive plus souvent que, jugeant au contraire leur œuvre trop longue, ils la raccourcissent, comme l'ont fait Picard pour *la Petite Ville*, Alexandre Dumas pour *les Demoiselles de Saint-Cyr*, Emile Augier pour *l'Aventurière*. On connaît le mot de Sophie Arnould à propos d'un opéra de *Sabinus* dont les auteurs, Chabanon de Maugris et Gossec avaient, avec moins de succès, retranché un acte sur cinq : « Le public est un ingrat de persister à s'ennuyer, quand on se met en quatre pour lui plaire ».

Mais peut-être l'histoire du théâtre ne nous offre-t-elle

qu'un exemple, — et cet exemple nous est fourni, par *le Mari de la débutante*, — d'une comédie augmentée d'un acte, par suite de la substitution de deux actes nouveaux à l'acte primitif.

A la reprise du *Mari de la débutante*, en effet, le 7 novembre 1879, un premier et un quatrième acte inédits remplacèrent le dernier acte de la création, tandis que l'ancien troisième acte devenait, dans la nouvelle version, le cinquième.

Ne fût-ce qu'à ce titre, nous devions un souvenir au *Mari de la débutante*, qui est d'ailleurs une spirituelle et charmante pièce, bien que la morale n'en soit peut-être pas aussi délibérément pure que celle de *l'Abbé Constantin*.

6 Février 1822. — Academie royale de musique : ALADIN ou LA LAMPE MERVEILLEUSE, opéra féerie en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo et Benincori.

Le souvenir de cet opéra, dont le succès fut très grand, se rattache à celui d'une innovation matérielle digne d'être rappelée.

C'est, en effet, dans la mise en scène d'*Aladin* qu'on a employé, pour la première fois, le gaz au théâtre. On ne pouvait mieux choisir pour un début, car c'était là vraiment une lampe merveilleuse. Quand on se reporte aux journaux du temps, on remarque que le mode d'éclairage a été l'objet de critiques non moins vives et non moins railleuses que celles qui ont accueilli plus récemment les premiers essais d'application de la lumière électrique ; ces critiques, il est vrai, n'ont rien empêché, comme la plupart des critiques injustes et peu sensées.

C'est aussi de la première représentation d'*Aladin* que date l'introduction de l'ophicléide dans l'orchestre. Sans

doute, comme le dit justement M. H. Lavoix dans son excellente *Histoire de l'instrumentation*, Spontini avait déjà utilisé pour une fanfare d'*Olympie* ce produit disgracieux de la trompette à clefs et du classique serpent; mais jusqu'à *Aladin* il n'avait pas fait partie intégrante de l'orchestre.

Signalons une dernière particularité relative à *Aladin*, particularité funèbre, celle-là : Nicolo était mort en 1818, laissant sa partition à peine commencée ; or, par une fatalité singulière, son continuateur, Benincori, mourut lui aussi avant la représentation de l'ouvrage qu'il avait eu tout juste le temps de terminer.

Tant de gens vivent pour voir tomber leurs pièces qu'il faut plaindre ceux qui ne peuvent jouir de leur succès.

7 février 1682. — Théâtre-Français : LE PARISIEN, comédie en cinq actes et en vers, par Champmeslé.

Ce *Parisien* ne ressemble aucunement, ai-je besoin de le dire, à celui que M. Gondinet a mis, il y a deux ans, à la scène. Un passage de la préface de Champmeslé pourrait cependant s'appliquer aux deux auteurs et m'a paru, à ce titre, mériter un souvenir.

« Si cet ouvrage, dit-il, a eu le bonheur d'être suivi pendant quelque temps, je l'attribue surtout à la bonté de mes auditeurs *qui ont bien voulu y rire sans se donner la fatigue d'examiner si c'était dans les formes.* »

Or, c'est presque mot pour mot ce qu'au lendemain de la première représentation de son *Parisien*, M. Gondinet répondit, on s'en souvient, aux personnes qui lui demandaient s'il se présentait à l'Académie française.

Puisque je rencontre le nom de Champmeslé, je rap-

pellerai qu'il s'était fait une spécialité bizarre; il signait volontiers les pièces que par crainte ou par modestie les auteurs ne voulaient pas livrer sous leur nom au public.

Les circonstances de sa mort furent étranges. Il venait de faire dire deux messes, au couvent des Cordeliers, l'une pour sa mère, l'autre pour sa femme. Ayant donné comme paiement une pièce de trente sous au sacristain, celui-ci voulut lui en rendre dix. « La troisième messe sera pour moi, dit Champmeslé, je vais l'entendre »; quelques instants après, il tombait foudroyé par une congestion.

8 février 1861. — Théâtre-Lyrique : MADAME GRÉGOIRE, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Boisseaux, musique de Clapisson.

Madame Grégoire est la dernière pièce de Scribe donnée de son vivant. Douze jours après cette représentation on le trouvait mort dans un fiacre, frappé d'apoplexie.

Son œuvre se composait de huit ballets, onze drames et mélodrames, vingt-huit opéras, trente-six comédies, quatre-vingt-quatorze opéras-comiques, et *deux cent quarante-deux* vaudevilles. Elle devait s'augmenter encore d'un certain nombre de pièces posthumes, entre autres *l'Africaine, la Fiancée du roi de Garbe, la Frileuse* et *la Fée des bruyères,* dont la première représentation n'a eu lieu qu'en 1878 à Bruxelles. Le premier essai théâtral de Scribe avait été le petit vaudeville du *Prétendu par hasard,* outrageusement sifflé aux Variétés, le 13 janvier 1810.

Par une curieuse coïncidence, *Madame Grégoire,* la dernière œuvre que Scribe fit représenter, fut la der-

nière venue aussi de son compositeur, Clapisson, qui, découragé par l'insuccès de cet opéra-comique, n'écrivit plus pour le théâtre.

9 Février 1804. — Académie de musique : LE CONNÉTABLE DE CLISSON, opéra en trois actes, paroles d'Aignan, ballets de Gardel, musique de Porta.

Malgré de nombreuses et flatteuses allusions des librettistes au premier consul, *le Connétable de Clisson* fit, le premier soir, assez piteuse mine devant le public, car « les auteurs ne furent pas redemandés ». Ils n'étaient nommés alors que si les spectateurs en témoignaient le désir; cette coutume avait même l'avantage de leur épargner les manifestations hostiles auxquelles l'annonce obligatoire de leur nom les expose aujourd'hui.

Un certain nombre de musiciens appelés Porta figurent dans les dictionnaires biographiques sans qu'il y ait eu entre eux les liens de parenté qui unissaient les Bach et les Philidor. Celui dont nous nous occupons aujourd'hui a acquis une triste notoriété par sa collaboration à l'inepte « sans-culottide dramatique en cinq actes et en vers, mêlée de déclamations, chants, danses et évolutions militaires » qui fut exécutée le 5 avril 1794, à l'Opéra, sous le titre de *la Réunion du 10 Août*.

Quant au *Connétable de Clisson*, son souvenir est inséparable de celui d'une chanson de circonstance assez drôle, dont chaque couplet se terminait par ce refrain moqueur :

Porte ailleurs ta musique, Porta,
Porte ailleurs ta musique.

L'infortuné Porta n'y manqua pas. Il offrit partout sa musique; partout on la lui refusa, et il mourut vingt-huit

ans après, sans avoir pu faire représenter un seul des douze opéras qu'il avait en portefeuille.

Porte ailleurs ta musique, Porta,
Porte ailleurs ta musique!

10 février 1860. — Bouffes-Parisiens : LE CARNAVAL DES REVUES, revue en deux actes et neuf tableaux, paroles de Philippe Gille et Grangé, musique d'Offenbach.

Lorsque fut représenté *le Carnaval des Revues*, Wagner occupait, déjà l'attention du public.

Après mille difficultés matérielles surmontées pour donner des concerts à Paris, choix et aménagement d'un local, recrutement d'un personnel, questions pécuniaires, il était parvenu à s'installer au Théâtre-Italien avec son armée d'instrumentistes et de choristes, et pendant les trois soirées du 25 janvier, du 1er et du 8 février 1860, il livra positivement bataille, dans une salle comble, où toutes les opinions musicales d'alors étaient représentées, toutes les curiosités éveillées, toutes les passions en jeu.

La presse, comme le public, s'enflamma pour la question d'art, et, naturellement, les auteurs de revues de fin de l'année firent leur profit du différend qui partageait en deux camps le monde musical. Ainsi, certaine *tyrolienne de l'avenir*, intercalée à la dernière minute dans *le Carnaval des Revues* et chantée par Bonnet avec des éternuements grotesques, obtint le premier soir un succès fou, et fut, comme on dirait aujourd'hui, un des *clous* de cette joyeuse folie de carnaval.

Le plus curieux, c'est que tout en parodiant la musique de l'avenir, l'auteur de cette exquise partition qui a nom *la Chanson de Fortunio* était, au fond du cœur,

acquis à toutes les idées larges et neuves en matière musicale.

Certains articles publiés par Offenbach dans *l'Artiste*, en 1855, et signalés par M. Ad. Jullien, en font foi.

« Les partitions de beaucoup de nos compositeurs du jour, écrit-il, ressemblent aux élégantes du boulevard, elles portent trop de crinoline. A la lumière, elles forment un ensemble d'un beau coloris. De près, en déshabillé, au piano, ce sont des fantômes gonflés de vent et de son... La musique lilliputienne, la musique mercantile n'a pour nous aucune espèce de charme. L'art n'a rien à démêler avec ces marchands d'idées qui composent au mètre et à la toise : ces messieurs seraient probablement eux-mêmes tout étonnés si on les comparait à des compositeurs sérieux!... »

Que de trouvailles non moins piquantes ferait un chercheur en parcourant les anciens articles publiés par les critiques qu'on pourrait appeler « intermittents », Emile Perrin, Bizet, Saint-Saëns et tant d'autres!

11 février 1829. — Théâtre-Français : HENRI III ET SA COUR, drame en cinq actes, par Alexandre Dumas.

La représentation à Bruxelles, il y a dix-huit mois, d'un opéra tiré de *Henri III*, le *Saint-Mégrin* des frères Hillemacher, a de nouveau appelé l'attention de la critique et des curieux sur le drame célèbre de Dumas.

L'auteur, dans ses *Mémoires*, en a raconté l'histoire avec sa verve habituelle et son infatuation naïve ; il a même assez exactement indiqué les sources auxquelles il avait puisé l'idée et certains traits de sa pièce : une page d'Anquetil, *les Mémoires* de l'Estoile, un épisode de *l'Abbé*, *la Confession* de Sancy et *l'Ile des Hermaphrodites*.

Il n'a guère omis qu'un passage de *la Conjuration de Fiesque,* « tragédie républicaine » de Schiller, dont la scène des recommandations de Saint-Mégrin au page est, il est vrai, la reproduction presque textuelle. « Mais, comme l'a très justement dit M. Vitu, ce qui n'appartient à personne qu'à Dumas, c'est d'abord la création d'un genre qui apparut sur la scène française comme une éclatante révélation, c'est cette large distribution des masses, cette aisance dans le maniement des personnages, cette aptitude, qui n'a pas été égalée, à faire parler aux hommes historiques le langage qui convient, enfin, cette justesse de couleur et cette sûreté de main qui triomphèrent, dès la première soirée, des inimitiés littéraires et des préjugés du public ».

Henri III a été souvent repris depuis 1829. Mais deux fois, la pièce de Dumas a été jouée dans des conditions peu ordinaires. La première, sur le théâtre de la Renaissance, en 1840, sous la forme d'un opéra mis en musique par Flotow, *la Duchesse de Guise*, opéra qui n'eut qu'une représentation et dont tous les rôles étaient confiés à des gens du monde; la seconde, il y a quelques années, au Conservatoire, avec une distribution analogue, et, si nous ne nous trompons pas, avec la princesse de Beauvau pour principale interprète.

12 février 1874. — Variétés : L'OPÉRA AUX ITALIENS, à-propos en un acte, par William Busnach.

Quelques silhouettes assez plaisantes se détachaient sur le fond quelque peu gris de cette pochade de circonstance : par exemple, celle d'un pianiste de soirées qui, engagé comme accompagnateur aux Italiens, s'endormait sans cesse sur son piano, et, réveillé en sursaut par la diva impatientée, répondait tout ahuri, comme

s'il était encore au bal : « Je commence la valse, madame la marquise ! »

Mais cette bluette aurait droit, par son titre seul, à une mention, car ce titre évoque le souvenir d'un événement déjà bien éloigné de nous, l'incendie de l'Opéra de la rue Le Peletier.

Rappellerons-nous les circonstances les plus caractéristiques de ce sinistre? L'affolement des habitants du quartier de l'Opéra en apprenant, au milieu de la nuit du 28 au 29 octobre 1873, que le théâtre était en feu; le spectacle grandiose de ce gigantesque brasier; la mort du caporal des pompiers Bellet, tombé dans la fournaise du haut d'un mur calciné; le sauvetage de la caisse par le ténor Salomon; celui des papiers historiques, autographes, vieilles affiches, par M. Nuitter et par Cœdès; celui enfin de la partition de *Jeanne d'Arc*, par le futur directeur de l'Opéra, M. Gailhard. On sait que cette Jeanne d'Arc, sauvée cette fois des flammes, fut moins heureuse devant le public.

Et plus tard, le défilé des projets sur le choix d'un local provisoire, où l'on pourrait se loger; l'offre, par un groupe d'architectes, de reconstruire le théâtre de la rue Le Peletier en trois mois, comme on avait rebâti autrefois la salle de la Porte-Saint-Martin; celle, par une Société financière, de se charger à ses risques et périls, moyennant certains avantages pécuniaires, de l'achèvement immédiat du monument de M. Garnier; enfin, l'installation de l'Opéra aux Italiens et ses débuts, le 19 janvier 1874, avec *Don Juan* interprété par Faure, Villaret, Gailhard, Caron, Gaspard, Mesdames Ferrucci, Gueymard et B. Thibault.

Un an après, le 5 janvier 1875, devait avoir lieu l'inauguration du nouvel Opéra. Pendant son séjour aux Italiens, M. Halanzier avait encadré tant bien que mal, dans

des décors empruntés pour la plupart au matériel assez pauvre de la salle Ventadour, huit grands ouvrages du répertoire, trois ballets, et un opéra nouveau de Membrée, *l'Esclave*.

13 février 1828. — Odéon : AMY ROBSART, drame en cinq actes, tiré du Château de Kenilworth, roman de Walter Scott.

L'auteur de « Victor Hugo, raconté par un témoin de sa vie », a donné d'intéressants détails sur ce drame ébauché par Victor Hugo et Soumet, terminé par Victor Hugo seul, relégué pendant plusieurs années au fond d'un tiroir, présenté à l'Odéon par Paul Foucher qui avait demandé à son beau-frère de lui céder une pièce dont il ne faisait rien, sifflé à outrance, et, en raison même de cette formidable opposition, courageusement revendiqué le lendemain de la première... et unique représentation, par Victor Hugo qui déclara que tous les passages sifflés étaient de lui.

Là s'arrête le récit de madame Victor Hugo. Mais le manuscrit d'*Amy Robsart* a une histoire très curieuse et inédite, qu'a bien voulu me conter M. Vacquerie et que je résume à regret ; j'en indique seulement avec soin les traits essentiels.

Les amis de Victor Hugo avaient gardé le souvenir d'un cinquième acte très dramatique, très émouvant, et, plus d'une fois, avaient demandé à l'auteur ce qu'était devenue sa pièce. Celui-ci opposait à ces questions des réponses évasives. On fit des recherches inutiles à l'Odéon, au ministère, et Paul Foucher lui-même put croire le manuscrit d'*Amy Robsart* perdu pour toujours.

M. Vacquerie devait le retrouver, au printemps de 1852, parmi les papiers laissés à Paris par Victor Hugo, après

le coup d'Etat ; il en prit connaissance et le remit au poète qui, sollicité quelques années plus tard, d'en insérer quelques fragments dans le livre de madame Hugo, fit ainsi qu'autrefois, la sourde oreille.

Ne l'avait-il pas définitivement détruit, comme une œuvre de jeunesse, indigne de lui ? Il n'en a rien été, heureusement. Le précieux manuscrit existe, tout entier de la main du maître, et son impression ne sera pas le moindre attrait de la publication des œuvres posthumes de Victor Hugo.

14 février 1876. — Théâtre-français : L'ÉTRANGÈRE, comédie en cinq actes, par Alexandre Dumas fils.

A-t-on remarqué cette dénomination, évidemment calculée, de « Comédie » appliquée à une pièce qui se dénoue par la mort d'un des principaux personnages ?

Ce personnage est, il est vrai, le duc de Septmonts, le fameux vibrion, « qui n'a de la forme humaine que l'apparence », comme dit le docteur Rémonin, qui plus tard constatera son décès « avec plaisir. »

N'importe, ne trouvez-vous pas que, dans le cas dont il s'agit, cette dénomination est singulièrement ironique ?

« A Adolphe de Leuven, la *dernière* pièce du fils au premier et au plus fidèle ami du père. »

Telle est la dédicace de *l'Étrangère* dont la préface, écrite en 1879, se termine ainsi : « Arrivé à un certain âge, hélas ! celui que j'ai justement, l'auteur dramatique n'a rien de mieux à faire que de mourir comme Molière ou de se retirer de la lutte, comme Shakespeare et Racine. C'est déjà un moyen certain de leur ressembler..... Qu'il fasse donc comme Prospero, dans la dernière scène de *la Tempête*, qu'il sorte de l'île enchantée, qu'il gagne

cette retraite où, sur trois pensées, il y en a une pour la tombe. Le moment est venu de dire à Ariel, l'esprit invisible de l'air qui a jusqu'alors obéi au magicien et l'a fait triompher de Caliban : Ariel, mon petit oiseau, retourne aux éléments, sois libre et porte toi bien. »

Or, Alexandre Dumas devait donner, moins de deux ans après, à la comédie française, *la Princesse de Bagdad*, qu'ont suivie *Denise* et *Francillon*.

« J'ai fait mille serments de ne jamais écrire », disait Boileau.

Les serments d'auteurs valent les serments de joueurs. Heureusement pour le public.

15 février 1686. — Opéra : ARMIDE ET RENAUD, tragédie-opéra, avec un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli.

Tout le monde connaît l'étrange et coûteuse manie du feu roi de Bavière, de faire exécuter pour lui seul non seulement les drames lyriques de Wagner, mais toutes les pièces de théâtre qu'il désirait entendre.

Ainsi, en 1885, après s'être entouré de tous les documents relatifs à l'histoire de Byzance, après s'être adressé à Victorien Sardou lui-même pour savoir à quelles sources il avait puisé, après avoir enfin surveillé, avec un soin minutieux, les préparatifs d'une mise en scène fastueuse dont les frais, paraît-il, ne s'élevèrent pas à moins de 400,000 francs, il s'offrit, dans la solitude la plus complète, une représentation de *Théodora* qui n'eut pas de lendemain.

Or, sans s'en douter, probablement, le grand admirateur du Roi-Soleil ne faisait que suivre l'exemple de l'artiste qui, dans le domaine de la musique, a le plus

contribué à l'illustration du règne de Louis XIV, Jean-Baptiste Lulli.

Profondément blessé de la froideur avec laquelle le public avait accueilli son opéra d'*Armide et Renaud*, Lulli décida en effet qu'une représentation en serait donnée pour lui seul.

Cette singularité, nous dit l'auteur des « Anecdotes dramatiques », fut rapportée au roi qui jugea que, puisque Lulli trouvait son opéra bon, il l'était effectivement. Il le fit exécuter de nouveau, et la cour et la ville, changeant de sentiment, acclamèrent *Armide* qui devait rester *soixante-dix-huit ans* au répertoire de l'Opéra.

16 février 1560. — Salle du collège de Beauvais, à Paris : LA MORT DE CÉSAR, tragédie en cinq actes, de Jacques Grévin, et les ESBAHIS, comédie en cinq actes et en vers, du même.

C'était alors une habitude qui remontait à une haute antiquité, de célébrer dans les collèges, par des représentations théâtrales en vue desquelles les auteurs écrivaient volontiers leurs pièces, les grandes fêtes religieuses de l'année et celles des patrons des diverses provinces françaises.

Ces représentations avaient même été réglementées en 1488 par la Faculté des arts, et toute infraction aux statuts était punie de peines dont la description donne le frisson : l'écolier coupable était battu de verges, dans la cour du collège, par quatre régents, en présence de tous ses camarades agenouillés, au son de la cloche, et sous les yeux du recteur !

Voilà ce qu'il en coûtait, ce qu'il en cuisait plutôt, pour n'avoir pas soumis préalablement au principal du collège les pièces représentées, « de telle sorte qu'il n'y

toutes ces œuvres une importance qui justifiait leur place à l'Opéra-Comique.

Or *Joseph*, avec son ordonnance simple et sobre, ses mélodies tour à tour douces et fortes, conserve, en dépit du temps, une physionomie propre, un caractère spécial, et cela est tellement vrai qu'on n'a jamais été bien bien d'accord sur la qualification qui lui convenait.

Alexandre Duval se sert du mot *drame mêlé de chant ;* une autre fois, il dit tout simplement, *comédie ;* Méhul écrit sur sa partition, *opéra biblique ;* c'est la version qui fut adoptée sur les affiches, lors de la dernière reprise, avec Talazac et madame Bilbaut Vauchelet ; jusque-là on avait appelé *Joseph, drame lyrique.* Nul ne s'est rencontré pour lui donner la dénomination d'*opéra-comique*, hors M. Clément, dans son « Dictionnaire des opéras ».

A ceux qui, par amour du compliqué et du raffiné, feraient profession de dédaigner un ouvrage comme *Joseph* où de grands effets sont obtenus par des moyens simples, on peut opposer le témoignage de Richard Wagner. Rappelons-nous en effet certaine phrase de sa lettre sur la musique :

« Je me sentis aussi un certain temps ravi dans un monde supérieur en faisant étudier à une petite compagnie le *magnifique opéra de Joseph.* »

18 février 1761. — Théâtre-Français : LE PÈRE DE FAMILLE, drame en cinq actes, par Diderot.

La dernière reprise du *Père de famille* a eu lieu à l'Odéon (1859), et quand nous disons « dernière », nous croyons pouvoir employer le mot dans son sens absolu, car vu le désastreux effet de cette reprise, il est peu pro-

bable qu'on remette jamais le drame de Diderot à la scène.

Voilà, cependant, la pièce à laquelle Beaumarchais reportait tout l'honneur de la création du drame moderne, et dont Lessing souhaitait ardemment le maintien « longtemps... très longtemps... pourquoi pas toujours », au répertoire des théâtres allemands.

Le Père de famille est mort et bien mort, victime de son style pleurnicheur et déclamatoire.

Comment entendre aujourd'hui sans sourire les interminables et emphatiques tirades de d'Ormesson contre son fils, uniquement coupable d'aimer une jeune fille sans fortune, et contre sa fille qu'il essaye de détourner, en ces termes, d'entrer au couvent :

« Vous quitteriez la maison de votre père pour un cloître ! La nature, en vous accordant les qualités sociales, ne vous destina pas à l'inutilité ! Tu n'as pas entendu les gémissements des infortunées, dont tu veux augmenter le nombre. Ils percent la nuit et le silence de leur prison. C'est alors, mon enfant, que les larmes coulent, amères et sans témoins, et les couches solitaires en sont arrosées ! »

Que pensez-vous, disait plaisamment Paul de Saint-Victor, en rendant compte de la reprise de 1859, de ce père invitant sa fille à repeupler la société, et lui peignant sous de si noires couleurs, les couches solitaires ?

Encore Diderot, au moment de monter sa pièce, retrancha-t-il dans son dialogue, assure un contemporain, « quantité de choses *agréables*, qui avaient fait plaisir à la lecture, mais qui eussent refroidi la représentation. »

Comment le même écrivain a-t-il écrit cette languissante rapsodie du *Père de famille* et *le Neveu de Rameau*, ou encore l'exquise et vivante histoire de Madame de la Pommeraye ?

19 février 1798. — Opéra-Comique : LÉONORE ou L'AMOUR CONJUGAL, drame historique en deux actes et en prose, mêlé de chants, paroles de Bouilly, musique de Gaveaux.

En écrivant son *Amour conjugal*, Gaveaux, à son insu, rendit à l'art un service signalé. Nous lui devons *Fidelio*.

On connaît en effet le mot attribué à Beethoven en sortant d'une représentation de la *Léonore*, de Paër, qui s'était inspiré du livret traité par Gaveaux : « Votre opéra me plaît beaucoup, dit-il au compositeur, je le mettrai en musique. »

C'est le pendant d'un autre mot, plus féroce encore, prêté à Rossini.

Un musicien sans talent le consultait sur une marche funèbre qu'il venait d'écrire à l'occasion des funérailles de Meyerbeer : « Quel dommage, lui répondit doucement l'auteur du *Barbier*, que ce ne soit pas vous qui soyez mort et Meyerbeer qui ait fait votre marche funèbre ! »

Pour en revenir à Beethoven, il fit comme il l'avait dit, « il mit en musique » l'opéra de Paër et de Gaveaux, et cette musique est un chef-d'œuvre.

20 février 1840. — Théâtre-Français : LA CALOMNIE, comédie en cinq actes, de Scribe.

L'Académie avait, ce jour-là, admis dans son sein Flourens de préférence à Victor Hugo ; ainsi s'explique cette phrase du compte rendu de Jules Janin : « La journée du 20 février 1840 sera marquée dans nos annales d'un caillou noir ; l'éloquence et les belles-lettres de ce pays

auront subi, ce jour-là, un rude échec. Quelle malheureuse journée pour l'Académie française, je vous prie! Une si incroyable injustice le matin! Une si mauvaise comédie le soir!...»

Les critiques d'alors reprochaient à Scribe son manque complet de style; on pensait moins à lui faire un crime de son ignorance en histoire. Il en avait donné, dans son discours de réception à l'Académie française, une preuve singulière qui, si nous ne nous trompons pas, n'a été signalée que de nos jours.

« Je ne crois pas, disait-il, que l'auteur comique soit historien; ce n'est pas sa mission; je ne crois pas que dans Molière lui-même on puisse retrouver l'histoire de notre pays. La comédie de Molière nous instruit-elle des grands événements du siècle de Louis XIV?... *Nous parle-t-elle de la révocation de l'Edit de Nantes* » ?

Or, Molière est mort en 1673 et l'Edit fut révoqué en 1685. Molière ne s'était jamais targué d'être prophète. Mais si l'erreur de Scribe est étrange, n'est-il pas plus étrange encore que Villemain, qui recevait le nouvel élu, l'ait laissée passer, et que parmi les académiciens chargés, selon l'usage, d'examiner le discours, aucun ne s'en soit aperçu?

21 février 1781. — Académie de musique : EMILIE, opéra en un acte, paroles de Guillard, musique de Grétry.

Lorsqu'au dix-huitième siècle un opéra ou un ballet avait eu du succès, mais commençait à subir les atteintes du temps, on y apportait volontiers, et peu à peu, des modifications telles, que, sous ces modifications successives, il ne restait souvent presque plus trace du texte original.

Il arrivait aussi très fréquemment qu'on détachât

d'une œuvre trop longue un fragment destiné à être joué seul.

Emilie nous en offre un exemple.

Le 18 novembre 1779 on avait représenté, à l'Opéra, avec un grand succès, un ballet de Gardel, *Mirsa*, dont on avait beaucoup admiré les brillantes évolutions militaires.

Ce succès engagea Gardel à donner à son ballet une suite, *la Feste de Mirsa*, qui se terminait par un acte d'opéra-comique dont la musique était de Grétry.

Mais *la Feste de Mirsa* subit une chute complète et n'eut qu'une représentation.

On en détacha alors l'acte de Grétry qui, représenté quelque temps après sous le titre d'*Emilie*, ne fut pas beaucoup mieux accueilli. L'idée qu'avait eue Gardel de placer sur la scène un petit théâtre, sur lequel on jouait cet opéra-comique, donna lieu à une remarque assez drôle du rédacteur de *l'Almanach des spectacles*.

« La fête de *Mirsa* aurait été bien plus complète, dit-il, si l'on avait fait élever, au-dessus de ce second théâtre, un troisième théâtre qui aurait pu être surmonté d'autres théâtres, sur lesquels on aurait représenté d'autres petits spectacles, qui auraient amené d'étage en étage tous les acteurs. Cette pyramide théâtrale aurait été couronnée par un petit théâtre de marionnettes. »

22 février 1810. — Théâtre Feydeau : CENDRILLON, opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo.

La grande réputation du librettiste et du musicien ; la faveur dont jouissaient auprès du public les créatrices des rôles des trois sœurs, mesdames Duret et Lemonnier, et surtout la charmante mademoiselle Alexandrine

Saint-Aubin dont les débuts étaient encore tout récents ; le prestige d'une mise en scène brillante ; tout concourut à assurer un succès de vogue à l'opéra-comique d'Etienne et Nicolo, ces deux inséparables, qui gagnèrent ensemble tant de batailles peu meurtrières.

Cendrillon était le vingt-sixième ouvrage de Nicolo qui, toujours en collaboration avec Etienne, mais mieux servi cette fois par un livret amusant et spirituel, devait écrire quatre ans plus tard *Joconde*, sa meilleure œuvre et presque un chef-d'œuvre du genre.

La dernière reprise de *Cendrillon* remonte au 23 janvier 1877 ; le succès en fut médiocre et la pièce n'eut que vingt et une représentations. Déjà, en 1845, on s'était demandé s'il était bien nécessaire de tirer cette aimable mais un peu fade berquinade, des cartons où l'avaient depuis longtemps reléguée les directeurs de l'Opéra-Comique.

La première représentation faillit donner lieu à un conflit semblable à ceux qui se produisent si fréquemment de nos jours et qui ne manquent pas d'échauffer la bile des critiques et des courriéristes.

L'administration de la Comédie-Française avait annoncé, pour le même soir, une tragédie nouvelle de M. Aignan, *Brunehaut,* et ne paraissait pas plus disposée que la direction de l'Opéra-Comique à changer son affiche ; mais on rappela assez plaisamment, à ce propos, l'aventure de ces deux femmes qui, se trouvant en carrosse dans une rue très étroite, s'entêtèrent à ne point reculer l'une devant l'autre, et finirent par s'en aller à pied ; et, au dernier moment, la fière Brunehaut céda le pas à la petite Cendrillon.

23 février 1835. — Académie de musique : LA JUIVE, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy.

L'affiche du jour donnait en outre les noms de l'auteur du divertissement, Taglioni, ceux des décorateurs, Filastre et Cambon pour le troisième acte, Duterle, Despléchin, Séchan et Léon Feuchère, pour les quatre autres, enfin, la liste complète des interprètes.

Cette liste est curieuse, car elle montre avec quel soin furent distribués les plus petits rôles.

Ainsi, immédiatement après Nourrit, Dabadie, Levasseur et Lafont (Eléazar, le grand prévôt, le cardinal et Léopold), prennent place Prévost et Alexis (deux hommes du peuple), Ferdinand Prévôt (Albert), Massol, l'excellent Massol (troisième homme du peuple !), Derivis (le crieur), Wartel (quatrième homme du peuple), etc. Massol devait, il est vrai, dès la troisième représentation, céder le modeste rôle d' « homme du peuple » à Ferdinand Prévôt et remplacer Dabadie dans celui du grand prévôt.

Eudoxie et Rachel furent, comme chacun sait, représentées par madame Dorus-Gras et mademoiselle Falcon. Remarquons en passant que le rôle de Rachel est un de ceux qui ont tenté le plus grand nombre de cantatrices. En moins de douze ans, on en vit quinze s'y essayer après mademoiselle Falcon : mesdames Stolz (1837), Annette Leroux (1838), Nathan (1839), Lebrun, Roulle et Julian (1840), Heinefetter (1841), Morel et Méquillet (1842), Mondutaigny (1844), Beaussire et Julienne (1845), Piéti, Moisson et Rossi Caccia (1846).

Que de noms il faudrait citer avant d'arriver à celui de la dernière et très remarquable titulaire du rôle, madame Caron.

Le succès de *la Juive* fut immense, malgré l'opposition

de certains critiques influents ; les uns s'entêtant, comme Castil-Blaze, à appeler la pièce d'Halévy « l'opéra Franconi », à cause du cortège du premier acte ; les autres prétendant que la nouvelle partition était « dépourvue de chant » ! Est-il une œuvre musicale de grande valeur qui ait échappé à cette critique ?

Après cinquante deux ans, *la Juive* se défend encore vaillamment contre les atteintes du temps. Née un an avant *les Huguenots*, elle ne montre pas trop de rides, et il se trouve que ce fameux « Sabbat », dont Rossini attendait la fin pour se remettre à la besogne, aura duré beaucoup plus de temps que lui.

24 février 1676. — Théâtre Guénégaud : CORIOLAN, tragédie en cinq actes, de l'abbé Abeille.

A cette première représentation ou à celle d'*Argélie*, du même abbé (il y a doute à ce sujet, — grave question !) se produisit une interruption facétieuse, souvent rappelée, d'un spectateur du parterre.

Un acteur venait de faire pompeusement sonner ce vers :

Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi votre père ?

Et comme l'actrice à qui il s'adressait hésitait un moment, un auditeur se chargea de répondre pour elle par ce vers du *Geôlier de soi-même*, de Thomas Corneille :

Ma foi, s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère !

Les recueils dramatiques du siècle dernier sont remplis d'anecdotes analogues. Dans ses « Curiosités théâtrales », M. Fournel cite les plus populaires.

« Je commence à être las de Sancho », dit certain duc dans le *Sancho Pança* de Dufresny : « Et moi aussi »,

crie quelqu'un. « Je viens tirer un auteur d'embarras, » déclare un personnage de *la Revue des Théâtres*, de Chevrier : « Il était temps, » répond une voix. « Seigneur, vous changez de visage », dit Adrienne Lecouvreur (Monime), à Beaubourg (Mithridate), connu pour sa laideur : « Laissez-le faire », lui crie-t-on de la salle. Etc., etc.

A notre époque, les interruptions de ce genre sont assez rares. On se contente de pousser des oh ! et des ah ! ironiques ou plaisamment approbatifs. C'est ainsi qu'à la première représentation des *Noces improvisées*, aux Bouffes, en 1886, on souligna par des applaudissements fort irrévérencieux, cette exclamation bien innocente de la plantureuse Mlle Tassilly : « Ah ! j'ai un poids de moins sur l'estomac ! »

25 février 1859. — Porte-Saint-Martin : L'OUTRAGE, drame en sept actes, par Théodore Barrière et Plouvier.

Le deuxième acte de *l'Outrage*, est un des plus hardis et des plus saisissants du répertoire du drame contemporain.

Le titre de l'œuvre est un simple euphémisme : certains mots s'étalent, comme dans un roman récent de M. Bergerat, sur la couverture d'un livre, qui ne seraient pas tolérés sur l'affiche d'un théâtre.

Une jeune fille, Hélène Laprade, devenue subitement folle, est guérie par un ami de sa famille, Jacques, qui, pris d'une vive passion pour sa malade, demande et obtient sa main.

Le soir du mariage, les nouveaux mariés sont déjà réunis dans la chambre nuptiale, lorsque les premières caresses de Jacques éveillent tout à coup chez Hélène un sentiment d'instinctive répulsion. La mémoire, qu'elle n'avait pas retrouvée en même temps que la raison, lui

revient peu à peu. Elle se rappelle comment elle est devenue folle, à la suite d'un odieux attentat commis sur elle par un inconnu qui s'était introduit la nuit dans sa chambre, et, se dérobant brusquement aux étreintes de celui qu'elle adore, elle simule un nouvel accès de folie.

Mais ses larmes la trahissent. « Elle pleure ; autrefois elle ne pleurait jamais, s'écrie Jacques, elle n'est pas folle ! », et une explication déchirante a lieu entre les deux époux, explication à la suite de laquelle Jacques s'éloigne, n'ayant plus qu'une pensée à l'esprit, trouver le coupable.

L'intérêt du drame faiblit par la suite ; mais le souvenir n'en est pas moins de ceux qui ne s'effacent pas aisément.

Le catalogue de la Société des auteurs ne mentionne que deux pièces intitulées *l'Outrage* : celle dont nous venons de parler et un vaudeville de Dupin, joué par Déjazet, et faussement attribué autrefois à Scribe. Or, par un hasard singulier, ce vaudeville a été représenté au Palais-Royal vingt-deux ans, jour pour jour (25 février 1837), avant le drame de Barrière. Est-il besoin d'ajouter que le point de départ en est tout à fait différent et n'est nullement tragique ?

26 février 1818. — Théâtre Feydeau : LE BOHÉMIEN, opéra-comique en un acte, paroles de Ducis et de Meun, musique de Chancourtois.

L'histoire de Chancourtois est un peu celle de M. Dautresme, qui, après avoir fait jouer non sans peine à l'ancien théâtre lyrique deux opéras-comiques de sa composition, *Sous les charmilles* et *Cardillac*, s'est réveillé un beau jour député de la Seine-Inférieure, et est aujourd'hui ministre du commerce.

Le médiocre succès du *Bohémien* et de trois ouvrages du même genre découragea Chancourtois, qui n'était pas cependant un musicien sans talent, et, renonçant définitivement au théâtre, on le vit bientôt échanger la position de compositeur contre celle d'inspecteur général des finances.

Il y aurait une étude curieuse à faire sur les compositeurs amateurs.

On a souvent rappelé et critiqué l'appréciation, par Voltaire, d'un assez médiocre ballet, *l'Empire de l'amour*, dont la musique était d'un amateur, le chevalier de Brassac : « Le chevalier de Brassac a non seulement le talent très rare de faire la musique d'un opéra, mais il a le courage de la faire jouer et de donner cet exemple à la noblesse française. »

Il n'y a rien de bien méritoire, en effet, pour un amateur titré ou non, à profiter de son influence ou de sa fortune pour prendre à l'Opéra la place d'un véritable artiste.

En faut-il conclure cependant que l'inspiration ne soit jamais le partage de quiconque ne fait pas de la musique son occupation exclusive ? Non, évidemment. Aussi convient-il de considérer comme une simple boutade le mot célèbre de Grimod de la Reynière : « Le vin du cru, un dîner d'ami et de la musique d'amateur sont trois choses également à craindre. »

27 février 1882. — Comédie-Française : BARBERINE, comédie en trois actes, par Alfred de Musset.

Alfred de Musset écrivit *Barberine* en 1835, à une époque où il disait volontiers « que le théâtre n'était pas son affaire ». En 1851, après le succès éclatant d'*Un Caprice* et de plusieurs de ses proverbes, il présenta

Barberine à la Comédie-Française ; elle fut reçue « à correction ». Le poète, déjà malade, n'était pas homme à refaire un ouvrage publié depuis quinze ans, et il n'y songea plus. Ses lettres, à cette date, parlent de deux sujets, tout prêts, pour mademoiselle Rachel ; mais il n'y est pas dit un mot de *Barberine*.

En 1876, la pièce fut acceptée à l'unanimité ; elle ne fut jouée toutefois que le 27 février 1882. Elle n'eut pas de succès ; l'interprétation en fut jugée médiocre. Un souvenir se rattache à cette première représentation : Mademoiselle Feyghine, dont la mort tragique devait faire du bruit quelques mois après, y effectua ses débuts.

Barberine est évidemment une des moindres pièces d'Alfred de Musset. Les deux premiers actes ne sont qu'une préparation ; le troisième, bien que plus attachant, manque d'une action vraiment dramatique ; il n'y avait là peut-être que la matière d'un conte ; l'œuvre fait pourtant honneur à son auteur, car elle vaut et par les idées et par le style, deux choses rares qui n'ont presque jamais manqué à ce vrai poète.

Un ancien lecteur de la Comédie-Française, M. Laffitte, auteur dramatique distingué lui-même, nous disait un jour, en parlant de *Louison*, cette bluette charmante, qu'il faut savoir se résigner à ne pas jouer tout le théâtre d'Alfred de Musset. La fantaisie délicate de quelques-uns de ses proverbes ne peut être appréciée que par un trop petit nombre de spectateurs. Si c'est là le défaut de *Louison*, et aussi de *Barberine*, il est de telle nature, et si peu commun, qu'on ne saurait le regretter. Il y a tant de pièces qui ne sont ni trop délicates ni trop fines !

28 février 1732. — Académie de musique : JEPHTÉ, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Montéclair.

Jephté ! Voilà, certes, un sujet d'opéra convenable et digne d'être traité par un abbé !

La pièce n'en fut pas moins interdite, sur la demande de l'archevêque de Noailles, précisément à cause de son sujet. Jusque-là, on n'avait toléré qu'à la Comédie-Française la mise en action d'épisodes bibliques ou chrétiens, et l'on se demandait s'il n'était pas dangereux d'étendre cette tolérance au théâtre, réputé plus profane, de l'Opéra.

L'opinion publique eut bientôt raison de cet étrange scrupule, et l'on permit la représentation de ce pauvre Jephté « si digne d'être regretté », comme disaient les auteurs d'une complainte de circonstance, qui eut beaucoup de succès à l'Opéra-Comique.

29 février 1828. — Académie de musique : LA MUETTE DE PORTICI, opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique d'Auber.

Je recommande le choix de cette date exceptionnelle du 29 février, aux auteurs, plus nombreux qu'on ne pense, qui croient à la guigne et à la veine. Aucune autre, en effet, ne mérite mieux que celle-là la qualification de porte-bonheur. Pour ne citer que trois pièces hors de pair, c'est un 29 février qu'ont été représentés, pour la première fois, *la Muette*, *les Huguenots* et *le Marquis de Villemer*.

Comme les auteurs de *Jephté*, dont nous parlions tout à l'heure, Scribe, Germain Delavigne et Auber eu-

rent maille à partir avec la censure, mais pour de futiles questions de détails, et nullement, ainsi qu'on pourrait le croire, pour le choix même du sujet.

Quelques jours après la première représentation, notamment, on jugea à propos de faire voiler d'un rideau vert la madone et le Bambino qu'on voyait dans la cabane de Masaniello. Aussi trouve-t-on dans le numéro du *Figaro* du 6 mars cette piquante remarque : « On a sup-» primé la madone de *la Muette*. Est-ce que la morale » défend qu'il y ait une vierge à l'Opéra ? »

La morale ne le défend pas.

MARS

1er mars 1858. — Théâtre-Lyrique : LA FANCHONNETTE, opéra-comique en trois actes, paroles de Leuven et de Saint-Georges, musique de Clapisson.

M. Carvalho ne doit pas se rappeler sans une certaine émotion cette date du 1er mars 1856, point de départ de sa brillante carrière directoriale.

Quelques mois auparavant, le nouvel impresario était encore pensionnaire assez effacé de l'Opéra-Comique où il avait débuté au mois de juin 1849, dans le rôle de Scapin, de *Gilles Ravisseur*. Son récent mariage avec mademoiselle Miolan l'avait mis en évidence et son audace naturelle le servit à merveille en le décidant à remplacer Pellegrin dont l'administration n'avait pas été heureuse, mais qui laissait à son successeur un legs précieux, *la Fanchonnette*, répétée avec soin et presque sue.

Délicieusement interprété par madame Carvalho, le charmant ouvrage de Clapisson alla aux nues et le Théâtre-Lyrique, qui semblait perdu, se releva en une soirée comme par enchantement.

Un des plus cruels mécomptes de l'existence si tour-

mentée de Berlioz fut, on le sait, quand il se présenta à l'Institut, en 1854, de se voir préférer Clapisson.

Cette préférence paraît évidemment inexplicable. Rappelons toutefois que Clapisson, en qui l'on est disposé à ne voir aujourd'hui qu'un aimable et spirituel auteur de « flons flons » jouissait alors parmi les musiciens d'une réputation incontestée d'harmoniste et d'instrumentiste.

Le passage suivant du compte rendu de *la Fanchonnette*, par Gustave Héquet, en fait foi : « Le style mélodique de M. Clapisson est devenu plus *clair*, son harmonie est *moins recherchée*, son instrumentation *n'est plus chargée de ces ornements parasites qui étouffent la pensée principale*, etc. »

Volontiers on ferait des remarques analogues au sujet de nos jeunes compositeurs ; est-ce à dire que de telles appréciations paraîtront dans vingt ans plus fondées à leur égard qu'elles ne le paraissent aujourd'hui à l'égard de ce pauvre Clapisson ?

2 mars 1853. — Palais-Royal : LES FOLIES DRAMATIQUES, vaudeville en cinq actes, par Dumanoir et Clairville.

Ce vaudeville, ou plutôt cette parodie, dont la reprise inattendue a eu lieu récemment aux Variétés, nous offre en raccourci une tragédie, un opéra-seria, un mélodrame et un ballet d'une fantaisie très originale.

Nous recommandons surtout aux curieux la tragédie de *Caracalla* dont quelques vers sont demeurés populaires, ceux par exemple de l'empereur expirant :

Ah ! quel coup je reçois !... Le traître ! Par derrière
Il m'a percé le sein !... Déjà ma voix s'altère...
Je ne puis dire un mot... C'est l'instant de parler !

Puis le mélodrame des « influences de la fatalité sur une famille divisée par le malheur », avec ses étonnantes reconnaissances finales et ses singularités de mise en scène. Chaque fois que le principal personnage, Lagingeole, « vieux soldat », entame le récit de la retraite de Russie, la neige commence à tomber, mais seulement sur sa tête.

Nous ne savons si, comme le demande gravement Larousse, dans son dictionnaire, cette fantaisie « porte en elle une saine critique ». Mais après trente-cinq ans, la lecture en est encore amusante : peu de parodies jouissent de ce privilège.

Gautier, qui prisait peu le genre, justifiait ainsi sa manière de voir : « La seule parodie amusante et curieuse des œuvres des grands maîtres, disait-il, est faite par leurs disciples et leurs imitateurs ; ce sont eux qui, par leurs imitations maladroites, mettent en relief tous les défauts de l'œuvre qu'ils copient. »

3 Mars 1875. — Opéra-Comique : CARMEN, opéra-comique en quatre actes tiré de la nouvelle de Mérimée, paroles de Meilhac et Ludovic Halévy, musique de Bizet.

Triste souvenir, que celui-là !

Nous assistions à cette première représentation ; l'impression presque générale fut médiocre. On affecta d'être choqué de quelque hardiesse du livret, sans paraître se rendre compte de l'ensemble et de la portée de l'œuvre. Il n'y avait pas dans la salle vingt auditeurs qui eussent osé soutenir que cette soirée compterait, ferait date dans l'histoire de notre musique française contemporaine. Bientôt *Carmen* disparut de l'affiche, après une carrière tout juste honorable (47 représentations), un de ces succès d'estime qui doivent être plus douloureux au

cœur d'un artiste convaincu et audacieux, qu'une chute éclatante, erreur grossière où peut tomber parfois un public aveugle, qui a entendu, mais n'a pas compris.

Bizet devait mourir subitement, trois mois, jour pour jour, après la première représentation de *Carmen*. Comme tant d'autres, il a eu la mauvaise fortune de ne pas être apprécié de son vivant. Bientôt après, *Carmen* commençait son tour du monde. Pendant plusieurs années, elle se fit applaudir un peu partout, excepté en France, où l'heure de la réparation ne devait sonner que le 21 avril 1883.

La réparation fut, il est vrai, complète, décisive, surtout après la rentrée à l'Opéra-Comique (27 octobre suivant), de madame Galli-Marié, succédant à mademoiselle Isaac dans le rôle de Carmen, et la pièce de Bizet, qui jadis « n'avait pas fait d'argent », rapporta à l'administration du théâtre, seulement avec les vingt-six représentations données en novembre et en décembre, la somme énorme de deux cent vingt et un mille huit cent trois francs cinquante centimes, soit une moyenne de huit mille cinq cent trente francs quatre-vingt-dix centimes par soirée, presque le *maximum !*

4 Mars 1720. — Théâtre-Italien : L'AMOUR ET LA VÉRITÉ, comédie en trois actes, par Marivaux et le chevalier de Saint-Jory.

L'amour et la Vérité fut le premier essai théâtral de Marivaux. Cet essai n'était pas sans mérite si l'on en juge par certain fragment de dialogue un peu quintessencié, mais spirituel, inséré dans le numéro du *Mercure* du mois de Mars 1720, sous le titre de « Dialogue entre l'Amour et la Vérité », et qui doit être un fragment de la pièce de Marivaux et de Saint-Jory.

Mais *l'Amour et la Vérité* tomba si lourdement, que les deux collaborateurs ne firent pas imprimer leur œuvre. « Cette pièce m'a ennuyé plus que personne, car j'en suis l'auteur », disait Marivaux en sortant d'une loge où il avait assisté *incognito* à la première représentation de sa comédie.

On peut rapprocher ce mot de celui qu'on prête à Piron, dans une circonstance analogue, le soir de la première représentation de son opéra-comique des *Chimères*.

Comme il se trouvait au parterre à côté d'un spectateur qui ne faisait que répéter à haute voix : « Que cela est mauvais ! Que cela pitoyable ! Qui est-ce qui peut écrire des sottises pareilles ? » — « C'est moi, lui dit-il doucement ; mais ne criez pas si fort, parce qu'il y a peut-être des gens ici qui trouvent cela bon pour eux ! »

5 Mars 1864. — Gymnase : L'AMI DES FEMMES, comédie en cinq actes, par Alexandre Dumas fils.

Je ne sais si l'on a rappelé, dans les comptes rendus de *l'Ami des femmes*, certaine Lettre persane où Ricca, écrivant à Ibben, s'étonne qu'en Europe « le premier quart d'heure du mariage aplanisse toutes les difficultés. »

Cette lettre contient en germe toute la comédie de Dumas ; si de Simerose l'eût connue... et en eût fait son profit, on n'eût évidemment point vu sa jeune femme « donner son âme à un monsieur qu'elle connaît à peine, s'offrir par dépit, deux heures après, à un individu qu'elle ne connaît pas, se compromettre avec deux hommes, tout en adorant et n'ayant jamais adoré que son mari ».

Mais alors il n'y aurait plus eu de pièce, et ç'eût été grand dommage.

Sans doute elle est étrange, cette pièce, terriblement scabreuse et, de plus, mal faite ; l'auteur en convient dans sa préface. Le principal personnage, de Ryons, est, en outre, antipathique ; personnage très fort, comme le lui dit Leverdet, mais qui, en somme, n'exerce sa force que sur des niais ou des faibles et en fait à tout propos un étalage agaçant.

Cependant *l'Ami des femmes*, si malmené jadis par la presse et par le public, se lit encore aujourd'hui avec intérêt, peut-être parce que l'auteur y a prodigué plus que dans aucune autre de ses pièces ces mots mordants, souvent profonds, où, nous dit M. Bourget, « tout un système de philosophie pratique se ramasse en une expression familière et définitive. »

« C'est la femme qui inspire les grandes choses, dit madame Leverdet à De Ryons. — Et qui empêche de les accomplir », répond celui-ci. « Vous n'avez rien à faire? — C'est ce qui me prend tout mon temps ». — « Le bonheur que l'on donne à ses enfants est la seule excuse que l'on ait de les avoir mis au monde, puisqu'ils n'ont pas demandé à y venir », etc.

Citons, pour finir, cette belle pensée de Leverdet : « Quand il y a déjà soixante ans qu'on vit parmi les hommes et quarante ans qu'on les étudie, quand on se voit approcher tous les jours d'un dénouement inévitable, on devient moins sévère. L'expérience et la philosophie qui n'aboutissent pas à l'indulgence et à la charité sont deux acquisitions qui ne valent pas ce qu'elles coûtent ! »

6 Mars 1792. — Théâtre de la Nation : **LA MORT D'ABEL**, tragédie en trois actes, par Legouvé.

Tous les auteurs de précis d'histoire littéraire et dramatique s'étonnent à l'envi du succès obtenu par *la Mort d'Abel* (une pastorale) en pleine tourmente révolutionnaire, et ne l'expliquent que par ce besoin instinctif du public d'éprouver au théâtre des émotions toutes différentes de celles qui l'attendent au dehors.

Dans le chapitre de ses *Souvenirs d'enfance*, qui a pour titre « Mon père », M. Ernest Legouvé fait, au contraire, ressortir l'intérêt d'actualité qu'offrait aux spectateurs la représentation de *la Mort d'Abel :* « Peindre le meurtre à la veille de la Terreur ! dit-il ; faire couler aux yeux de la foule, toute frémissante déjà du sourd grondement des massacres futurs, la première goutte de sang humain qui soit tombée sur la terre ! Il y avait dans ce rapprochement quelque chose de si tragique, que tous les cœurs en furent saisis. »

Empruntons encore aux souvenirs de M. Ernest Legouvé une anecdote relative à cette pièce dont l'auteur fut, selon l'expression de Sainte Beuve, un de ceux qui, au seuil de ce siècle, « redonnèrent de la jeunesse et de la vie au théâtre ».

Lorsque M. Legouvé fit jouer aux Français, en 1845, son drame de *Guerrero*, on eût besoin d'une bêche pour le principal personnage, et l'on n'en trouva qu'une au magasin des accessoires, celle qui avait précisément servi jadis au Caïn de *la Mort d'Abel*. Mais l'outil se trouva si lourd, si massif, que Beauvallet (Guerrero), après l'avoir soulevé, s'écria en riant : « Nous avons dégénéré ! Je ne suis pas de force à manier ce manche-là ! Nos prédécesseurs auront voulu faire de la couleur locale. C'est

une bêche du temps de Caïn, faites-m'en fabriquer une plus moderne! » C'est ainsi que les magasins du Théâtre-Français contiennent en tout et pour tout deux bêches, et que l'une a servi pour le père et l'autre pour le fils.

7 mars 1843. — Comédie-Française : LES BURGRAVES, trilogie en vers, par Victor Hugo.

Le hasard a voulu que, vingt-quatre ans, jour pour jour, après cette représentation du dernier drame de Victor Hugo, la Comédie-Française donnât pour la première fois *Galilée*, la dernière œuvre de Ponsard, l'écrivain que l'on avait osé, un instant, opposer au chef de l'école romantique.

Comment se produisit cet antagonisme momentané? Comment, la veille de cette désastreuse soirée du 7 mars 1843, un ami de Victor Hugo, constatant le médiocre empressement des étudiants à soutenir la nouvelle pièce, s'écriait-il, navré : « Hélas! monsieur Hugo, il n'y a plus de jeunes gens », quand, moins d'un an après, *Lucrèce* devait soulever les applaudissements d'un parterre enthousiaste? La réponse à ces questions est assez complexe, et celle de Théophile Gautier « qu'on est toujours heureux de saper un homme de génie avec un homme de talent » n'est évidemment pas suffisante.

Sans nous engager à ce propos dans une discussion qui nous entraînerait trop loin, rectifions tout au moins une erreur longtemps accréditée et dont M. Houssaye fait justice dans ses *Confessions*.

Ponsard, qu'on a voulu rattacher aux anciennes écoles pour l'opposer aux romantiques, était, dit très justement M. Houssaye, un esprit né du mouvement moderne.

Quant à Victor Hugo, sa sympathie pour son soi-disant

adversaire s'est hautement manifestée dans deux circonstances solennelles : la première fois en 1850, quand il réussit, par son influence, à faire lever l'interdiction qui pesait sur *Charlotte Corday ;* la seconde, en 1855, lorsque l'auteur de *Lucrèce*, s'étant présenté à l'Académie, il lui envoya, de l'exil, sa voix qui ne comptait plus dans l'illustre assemblée, mais qui compta au cœur de Ponsard comme dans l'opinion.

8 mars 1808. — Académie de musique : LES AMOURS D'ANTOINE ET DE CLÉOPATRE, ballet-pantomime en trois actes, d'Aumer, musique de Kreutzer.

L'histoire de Cléopâtre avait déjà fourni le sujet de six tragédies, lorsque Aumer et Kreutzer s'avisèrent d'en tirer un ballet, idée singulière, car, ainsi que le dit sans rire Geoffroy en son compte rendu, « aucun mouvement du corps ne peut donner une idée des grands intérêts, des événements singuliers de cette époqne ».

Il est vrai, ajoute Geoffroy, que Vestris, le célèbre danseur, sut, dans le rôle d'Antoine, « peindre tour à tour l'amitié conjugale, la tendresse paternelle, les transports de l'amour, l'ivresse de la joie et l'excès de la douleur ! »

Ce ballet eut, en définitive, un grand succès de chorégraphie et de mise en scène, et l'on admira surtout, à la fin du premier acte, le brillant spectacle de Cléopâtre remontant le Cydnus sur sa galère, si fameuse dans l'antiquité.

On se souvient que le premier acte d'*Une Nuit de Cléopâtre*, représentée il y a deux ans, à l'Opéra-Comique, se terminait par un tableau analogue et que la mise en scène en fut également remarquée.

Conclusion, les mêmes causes produisent les mêmes

effets. Et cette vérité banale pourrait servir de devise au théâtre lui-même, image de la vie, où tout se renouvelle plus en apparence qu'en réalité, où l'histoire de la veille est celle du lendemain, ainsi que le démontre une fois de plus la suite de nos causeries sur le théâtre.

9 mars 1811. — Théâtre-Français : MAHOMET II, tragédie en cinq actes, de Baour-Lormian.

Baour-Lormian avait fait avec succès la tragédie d'*Omasis* ou *Joseph en Egypte*. La critique avait reproché à cette pièce le manque d'action dramatique et la faiblesse des caractères. Il écrivit *Mahomet II* pour prouver qu'il avait toutes les qualités du poète tragique. Ce fut un échec; il retira sa pièce et la corrigea. Quelqu'un lui demandait à quelle époque il comptait la remettre à la scène : « Je ne sais, dit-il ; les quatre premiers actes étaient excellents, le dernier un peu faible. J'ai refait le dernier et il est si bon que les quatre autres me paraissent affaiblis. » On ne trouve pas deux fois la perfection, et *Mahomet II* ne reparut point au théâtre.

Baour-Lormian n'est plus connu que de nom et son nom éveille toujours le rire. C'était pourtant un homme d'esprit, mais il n'eut jamais de chance. Ses infortunes commencèrent avec son mariage, ce qui, d'ailleurs, n'est pas rare. Sa femme le quitta le lendemain des noces ; elle demanda le divorce et l'obtint. Lebrun-Pindare, qui avait toutes sortes de bonnes raisons pour ménager les maris, cribla Baour d'épigrammes. Baour riposta et n'eut pas toujours le dessous. Ils firent preuve d'esprit l'un et l'autre plus que de délicatesse. De cette longue guerre on n'a retenu que deux épigrammes parce que ce sont les seules que l'on puisse décemment citer :

Sottise entretient la santé,
Baour s'est toujours bien porté.

Lebrun de gloire se nourrit :
Aussi voyez comme il maigrit.

Baour manquait de modestie; on l'en fit repentir comme de tous ses défauts.

« De Pégase, mon fils, redoute les écarts,
Disait à Lormian son bon et tendre père;
Pour briller à Paris il faut être Voltaire.
— Qu'on fasse mes paquets, mon père, adieu, je pars. »

Baour n'était pas Voltaire, mais il eut, comme lui, l'esprit de vivre longtemps. Quand il mourut en 1855, on le croyait enterré depuis 1830. Pauvre Baour-Dormant! On n'épargna même pas son monument :

Ne me demandez pas si c'est Baour qu'on trouve
Dans ce sombre caveau,
On le sait, au besoin de bâiller qu'on éprouve
En passant près de son tombeau.

10 mars 1789. — Salle Favart : L'HOMME A SENTIMENTS, comédie en cinq actes, en vers, de Chéron.

On se souvient de l'étonnement des critiques lorsque, convoqués, il y a deux ans, au théâtre Déjazet, à la première représentation de *l'Héritage de Perdrivol*, ils s'aperçurent que cette pièce « nouvelle » était tout simplement un vaudeville joué en 1879 au Palais-Royal sous le titre du *Bas de laine*.

Par excès de modestie, les auteurs supposaient sans doute que leur œuvre avait fait trop peu d'impression sur le public, pour que personne s'avisât de la reconnaître.

Je ne sais si Chéron se montra aussi discret chaque fois qu'il modifia le titre de sa pièce ; quoi qu'il en soit, on va voir qu'il usa largement de cette permission.

En 1801, son *Homme à sentiments,* réduit en trois actes, devient *le Moralisateur.* Cette nouvelle appellation ne contente pas Chéron qui l'échange, à l'impression, contre celle de *Valsain et Florville.* Il n'est pas satisfait encore. Sa comédie remise au théâtre reprend, avec ses cinq actes primitifs, son titre original de *l'Homme à sentiments ;* mais à la cinquième représentation de cette reprise, *l'Homme à sentiments* fait place au *Tartuffe de mœurs,* titre définitif d'une œuvre intéressante, en résumé, qui devait, sous cette dernière dénomination, se maintenir longtemps au répertoire.

Lorsque Casimir Delavigne donna son *Ecole des Vieillards,* on l'accusa de s'être inspiré du *Tartuffe de mœurs.* Chéron s'était du reste approprié le canevas de *l'Ecole du Scandale,* de Sheridan qui, de son côté, avait mis à profit *Tartuffe* et *Tom Jones.*

Le théâtre n'est qu'une suite d'emprunts, nous aurons bien souvent l'occasion de le remarquer ; emprunts bien tentants pour les écrivains, car au lieu de payer les intérêts, ce sont eux qui les touchent.

11 mars 1672. — Théâtre du Palais-Royal : LES FEMMES SAVANTES, comédie en cinq actes, en vers, de Molière.

La question de l'instruction et de l'éducation des femmes, qui passionne si fort notre époque, a beaucoup occupé Molière. Le grand comique, dans cette question, a insisté spécialement sur trois points, dont deux concernent surtout l'instruction des femmes, et le troisième leur éducation. Il les détourne de la préciosité dans *les Précieuses ridicules,* du pédantisme dans *les Femmes*

savantes et d'une ignorance exagérée des choses de la vie dans *l'Ecole des femmes*.

Représentée pour la première fois le 11 mars 1672, la comédie des *Femmes savantes* obtint, auprès du public, un vif succès. Fait assez rare pour cette époque, elle fut jouée dix-neuf fois de suite avec une moyenne de recettes de 870 fr. 50.

Durant cette période, la recette la plus élevée fut atteinte le premier jour : elle monta à 1.735 fr. ; la plus basse fut celle de la dix-huitième représentation : on ne fit que 258 livres 5 sous.

Il est à remarquer que, sur le registre de Lagrange, la comédie est indifféremment désignée sous le nom des *Femmes savantes* ou sous celui de *Trissotin*.

Ce fut, d'ailleurs, sous ce dernier titre que Molière en parla à ses amis, ainsi que le prouve ce passage d'une lettre de madame de Sévigné (9 mars 1672) à sa fille :

« Nous tâchons d'amuser notre bon cardinal (le cardinal de Retz) ; Corneille lui a lu une pièce qui sera jouée dans quelque temps et qui fait souvenir des anciennes. Molière lui lira samedi son *Trissotin,* qui est une fort plaisante chose. Despréaux lui donnera son *Lutrin* et sa *Poétique :* voilà tout ce qu'on peut faire pour son service à ce bon cardinal. »

Le pauvre homme, en effet, était fort à plaindre en cette société !

Voici le total des représentations des *Femmes savantes* depuis le 11 mars 1672 jusqu'au 1er janvier 1887 :

Sous Louis XIV, il y en eût 239; sous Louis XV, 166 ; sous Louis XVI (jusqu'en 1789), 71 ; de 1789 à 1814, 99 ; sous la Restauration, 115 ; sous Louis-Philippe, 102 ; de 1848 à 1851, 17 ; sous le second Empire, 218 ; enfin, de 1871 à 1887, 126.

Soit un total de 1,153 représentations.

Le théâtre de Molière, comme on le voit, n'a jamais été plus en faveur que de nos jours, puisque pendant la période de 1851 à 1871 (Napoléon III), on a donné quarante-deux représentations de plus des *Femmes savantes* que pendant les 59 années du règne de Louis XV.

12 mars 1806. — Théâtre-Français : L'AVOCAT, comédie en trois actes, en vers, de Roger.

Cet avocat, proche parent de l'*Avvocato veneziano*, de Goldoni, est le héros d'une aventure assez originale. Amoureux d'une jeune fille contre laquelle il plaide, il la ruine en gagnant son procès, et l'épouse pour lui rendre l'équivalent du bien dont il l'a privé. Voilà un bel exemple.

Un autre avocat, présenté par Arago et Desvergers, en 1827, se trouve dans une situation encore plus critique. Chargé de la défense d'un jeune homme accusé d'un crime, il s'aperçoit tout à coup que ce jeune homme, innocent d'ailleurs, contre lequel on vient de prononcer la peine capitale, est son propre fils, absent depuis quinze ans.

A part un petit nombre d'exemples, le personnage de l'avocat est rarement présenté au théâtre sous un aspect sympathique. On sent que Maître Pathelin a fait souche. Il ne nous appartient pas de décider si les auteurs dramatiques se sont montrés trop sévères. L'honorable corporation a tiré justement avantage de certaine remarque de Me Bonnefoi, dans *le Malade imaginaire* : « Les avocats sont gens de difficultés, et ignorent les détours de la conscience. » Après un tel éloge il est permis, on en conviendra, de dédaigner telle ou telle épigramme plus ou moins neuve et piquante, celle-ci, entr'autres, que

j'ai notée dernièrement dans *le Bonheur conjugal :* « Un avoué ne voudra jamais se charger de cette affaire.... Un avocat, je ne dis pas! »

13 mars 1861. — Opéra : TANNHAUSER, opéra en trois actes, de Wagner, version française de Ch. Nuitter, représenté en France pour la première fois.

Au cours de la représentation de *Tannhäuser*, qui ne devait vivre à Paris que trois soirées, on sait à la suite de quelle odieuse cabale un spectateur dit à l'auteur : « Votre œuvre sera certainement jouée cent fois ! — Cent fois ! répondit Wagner, elle le sera toujours ! »

Ce propos que j'emprunte, sous bénéfice d'inventaire, à Nérée Désarbres, alors secrétaire de l'Académie de musique, peut être rapproché de cet autre mot d'Hérold que je tiens du fils d'un musicien de l'orchestre de l'Opéra.

Pendant la répétion d'un ballet d'Hérold, *la Somnambule*, ce musicien, qui était basson, remarqua une erreur dans sa partie qui se traduisait dans l'ensemble par une faute d'harmonie. Il s'approcha du compositeur et lui fit observer qu'il devait y avoir une faute. « Je n'en fais jamais, monsieur! » riposta Hérold avec un tel ton que le malheureux instrumentiste s'en retourna penaud à sa place et souffla dans son instrument la note marquée et fautive.

Meyerbeer, toujours si poli, si courtois même à l'égard de ses interprètes, n'eut certes pas tancé de la sorte un subalterne. Au fond était-il plus modeste ?

14 mars 1825. — Odéon : JEANNE D'ARC, tragédie en cinq actes, de Soumet.

Soumet venait de faire jouer sans succès une tragédie de *Cléopâtre*. Il écrivit *Jeanne d'Arc*, pour se relever, et

ne fut guère plus heureux. La pièce n'eut qu'un succès d'estime. Soumet n'obtint pas même ce qui fut donné, au seizième siècle, au père Fronton, auteur d'une *Jeanne d'Arc*. Un grand seigneur, le duc de Lorraine, fort content de sa pièce, lui fit présent d'un habit.

Soumet n'avait pas de lui-même une mauvaise idée. Il conservait, comme une relique, la plume d'or avec laquelle il avait écrit son grand poème *la Divine épopée* et la trilogie de *Jeanne d'Arc*. Il avait eu son heure de célébrité au temps où il fit représenter, à deux jours de distance, *Clytemnestre* au Théâtre-Français, et *Saül*, à l'Odéon. Madame Soumet, ce qui n'est pas commun, admirait son mari sans réserve. Un jour elle dit à Victor Hugo, en visite chez elle et dont Soumet protégeait fort les débuts : « Qui trouvez-vous le plus grand, Racine ou mon mari? — Ce sont deux puissants dieux », répondit Victor Hugo qui ne voulait pas se compromettre. Le mot était joli et la citation heureuse. Madame Soumet en fut contente et n'en demanda pas plus.

Soumet, classique et romantique à la fois, et médiocre dans les deux genres, est oublié. On ne cite plus guère de lui que l'élégie de *la Pauvre fille*. La fortune de cette courte pièce l'agaçait fort. « Ils louent trente vers pour en tuer mille », disait-il souvent avec dépit. Que de gens n'ont pas fait ces trente vers-là!

15 mars 1843. — Opéra : CHARLES VI, opéra en cinq actes, de Casimir et Germain Delavigne, musique d'Halévy.

Les rôles de *Charles VI* étaient ainsi distribués :

MM. Levasseur (Raymond), Duprez (le Dauphin), Barroilhet (Charles VI), Massol (l'Homme de la forêt), F. Prévot (Tanneguy), Saint-Denis (Xaintrailles), Poultier

(un soldat), Canaple (duc de Bedfort), Raguenot (Lionel), Molinier (un étudiant), Brémont (duc d'Orléans), Martin (Lahire), Hens (une sentinelle), Kœnig (un soldat); mesdames Dorus-Gras (Isabelle), Stolz (Odette).

Cette distribution donna lieu à un procès curieux et bien oublié aujourd'hui.

A la quatrième représentation de *Charles VI*, Duprez refusa de jouer le rôle du Dauphin — qu'il n'avait accepté qu'à contre-cœur, — se fondant sur ce qu'une clause de son contrat l'autorisait « à refuser les rôles qui ne lui plaisaient pas. »

Il s'agissait de savoir si, par extension, l'artiste pouvait renoncer à un rôle, « même après y avoir paru ».

Duprez comprit bientôt lui-même que cette prétention était exagérée, puisque, dès la sixième représentation, il reprit possession du personnage du Dauphin.

Mais, dans l'intervalle, M. Pillet, directeur de l'Opéra, avait intenté à l'artiste un procès qui fut jugé le 5 avril, par le tribunal de commerce, avec les considérants suivants :

« Considérant que Duprez a reçu et accepté des auteurs et du directeur le rôle du Dauphin dans l'opéra de *Charles VI*, qu'il a assisté à toutes les répétitions, a chanté ce rôle pendant les trois premières représentations;

« Considérant que les motifs qu'il fait valoir pour délaisser maintenant ce rôle sont sans force et sans fondement, puisque, d'une part, ce rôle est écrit et composé pour un premier ténor, emploi qu'il remplit à l'Opéra, et que, d'autre part, le moins d'importance d'un rôle, dans une œuvre de ce genre, ne doit jamais être une cause de refus, *puisqu'en le jouant bien l'artiste, par son talent, fait toujours oublier cette différence...*

« Dit que Duprez sera tenu de continuer à chanter le

rôle du Dauphin dans *Charles VI*, toutes les fois qu'il en sera requis par l'administration, et ce, en cas de refus constaté, sous les peines portées dans le règlement qui régit le chant à l'Opéra ;

« Déclare Léon Pillet non recevable dans sa demande de 12,000 fr. à titre de dommages-intérêts pour les représentations des 24 et 27 mars, et dit que Duprez, succombant dans ses prétentions, devra seul supporter les dépens. »

Le grand chanteur s'en tirait à bon compte et c'était justice, car il était évidemment de bonne foi. Mais ne trouvez-vous pas que les considérants du tribunal pourraient être aujourd'hui encore médités avec fruit par nombre d'artistes récalcitrants qui n'ont pas pour excuse d'être des « Duprez » ?

16 mars 1778. — Théâtre-Français : IRÈNE, tragédie en cinq actes, de Voltaire.

Elle n'offre qu'un bien médiocre intérêt, cette tragédie d'*Irène*, aussi n'ai-je garde d'engager le lecteur à la lire, bien qu'elle soit très morale et que l'héroïne y tienne un langage dont toute femme peut faire encore aujourd'hui son profit.

Mariée, en effet, contre son gré, à l'empereur de Constantinople, Nicéphore, qu'elle n'aime pas, tandis que son cœur n'a cessé d'appartenir au prince de Grèce, Alexis, qu'elle retrouve après une longue séparation, Irène répond à la question un peu indiscrète de sa suivante Zoé :

Parmi tant de dangers, que prétendez-vous faire ?
— Garder à mon époux ma foi pure et sincère,
Vaincre un fatal amour, si son feu rallumé
Renaissait dans ce cœur autrefois enflammé ;

Demeurer, de mes sens, maîtresse souveraine,
Si la force est possible à la faiblesse humaine;
Ne point combattre en vain mon devoir et mon sort,
Et ne déshonorer ni mes jours ni ma mort !

On ne saurait mieux dire et ce n'est certes pas ainsi que parlait récemment Théodora, une impératrice de Byzance, elle aussi.

Mais il ne suffit pas qu'une pièce soit morale pour qu'elle ait du succès, et la tragédie de Voltaire ne put fournir qu'un très petit nombre de représentations.

Si l'on en a gardé cependant le souvenir, c'est que, dans la soirée du lundi 30 mars 1778, elle servit de prétexte à l'une des plus touchantes manifestations qui aient jamais été faites en l'honneur d'un grand homme.

On a raconté maintes fois cette scène émouvante dont j'emprunte le récit à M. Desnoiresterres.

« Voltaire, âgé de 84 ans, était allé, dans l'après-midi, à l'Académie. De l'Académie, à travers les flots d'une foule curieuse qui l'acclamait, il se rendit à la Comédie, où se donnait la sixième représentation de sa pièce. »

« Lorsque l'auteur parut dans la salle, ce furent d'autres cris, d'autres trépignements. Il alla gagner, aux secondes, la loge des gentilshommes de la chambre, qui était en face de celle du comte d'Artois. Madame Denis et madame de Villette étaient déjà installées. Voltaire paraissait vouloir demeurer derrière elles, mais il fallut qu'il cédât aux vœux du parterre et qu'il consentît à demeurer sur le devant. »

« La couronne ! cria-t-on alors. Le comédien Brizard entra au même instant, tenant une couronne de laurier, qu'il posa sur la tête du poète : « Ah ! Dieu ! vous voulez donc me faire mourir à force de gloire ! » articula le vieillard d'une voix étranglée par l'émotion, la joie et les

larmes. Mais il la retirait tout aussitôt et la passait à la jeune marquise, à laquelle le public ivre, criait de la remettre sur le front du Sophocle français. »

« Celle-ci s'empressa d'obéir, Voltaire ne voulait pas le permettre ; il se débattait, se refusait à cette idolâtrie, quand le prince de Beauvau, s'emparant du laurier, en ceignit de rechef le front du patriarche qui vit bien qu'il ne serait pas le plus fort. »

17 mars 1688. — Comédie-italienne : LE DIVORCE, comédie en trois actes, de Regnard.

Parmi les cahiers du Tiers-Etat, en 1789, un seul, celui dont le duc d'Orléans était porteur, réclamait l'établissement du divorce. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que cette question ait laissé indifférents les auteurs dramatiques du dix-septième et du dix-huitième siècles.

Regnard n'y a trouvé matière, pour sa part, qu'à une farce italienne assez grossière, d'où se détachent cependant quelques scènes d'un excellent comique, celle, par exemple, où Arlequin fait à son ancien maître, Sotinet, le récit de ses aventures :

« Je n'eus pas plus tôt, dit-il, quitté la rame, que je me jetai malheureusement dans les médailles. — Comment dans les médailles, interrompt Sotinet surpris, dans les antiques ? — Non, répond tranquillement Arlequin, dans les médailles. C'est-à-dire que quand je n'avais rien à faire, pour me désennuyer, je m'amusais à mettre le portrait du roi sur des pièces de cuivre que je recouvrais d'argent et que je donnais à mes amis pour du pain, du vin, de la viande et autres choses nécessaires ; mais comme il y a toujours des envieux de par le monde, on fut dire à la justice que je me mêlais de faire de la fausse monnaie.... »

Le rétablissement du divorce devait avoir, dans le monde théâtral, des conséquences parfois piquantes. C'est ainsi qu'à une récente représentation du *Faust* de Gounod, en province, le directeur ne craignit pas de mettre en présence les deux femmes d'un baryton célèbre, la première, la femme divorcée, chargée du rôle de dame Marthe, la seconde chargée de celui de Marguerite.

On comprend l'hilarité du public lorsque dame Marthe, à la vue des bijoux de Marguerite, s'écria, en accompagnant sa phrase d'une grimace et d'un geste significatifs : « Mon cher époux jadis était moins généreux. »

Puisse la nouvelle loi ne pas encourager trop de maris, en général, et de barytons, en particulier, à méditer la réflexion finale d'Arlequin dans la comédie de Regnard :

« J'ai toujours ouï dire qu'une femme et un almanach sont deux choses qui ne sont bonnes tout au plus que pour une année. ! »

18 Mars 1869. — Porte-Saint-Martin : PATRIE, drame historique en cinq actes et huit tableaux, de Victorien Sardou.

Au lendemain de la représentation de *la Famille Benoîton*, M. Scholl avait écrit dans son feuilleton :

« J'annonce au public le Sardou de l'avenir; il y a de beaux jours encore pour le drame français. »

C'est à ce « Sardou de l'avenir » que nous devons *Patrie*, *la Haine* et *Théodora*.

La critique se montra sévère pour M. Sardou, non qu'elle lui marchandât le succès de *Patrie*, mais elle le tracassa sur des questions de détail ou de mise en scène.

Les deux derniers actes surtout furent jugés un peu faibles, et les érudits ne manquèrent pas, en s'appuyant

principalement sur le témoignage de l'écrivain de la *Révolution des Pays-Bas*, John Motley, de trouver que le personnage du duc d'Albe était trop adouci ; un critique risqua même le mot de « débonnaire ». Or, c'est justement à ce John Motley, dont on s'était servi pour critiquer certains détails historiques de la pièce, que M. Sardou a dédié son drame, « comme un faible témoignage de son admiration pour le grand écrivain et l'homme de cœur à qui l'on doit *l'Histoire de la Révolution des Pays-Bas.* »

On critiqua aussi le personnage de la Trémouille, si élégamment joué par Charles Lemaître, qui devait mourir quelque temps après. M. J. Claretie, en parlant du rôle, le qualifiait ainsi : « L'inévitable Parisien qui, à Magdala ou à Tombouctou, dit si bien leur fait aux étrangers. »

On ajouterait aujourd'hui : et à Byzance !

Quant aux interprètes de *Patrie*, leur succès fut incontesté : Dumaine, qui jouait Rysoor ; Berton, qui jouait Carlos ; Charly en duc d'Albe ; Laurent, si simplement grand dans son rôle épisodique du sonneur, et madame Fargueil, une admirable Dolorès, formaient un ensemble merveilleux.

De tous ces vaillants artistes, Dumaine et madame Fargueil restent seuls maintenant : le premier luttant encore ; la seconde, vivant dans sa retraite après une dernière et brillante apparition.

19 mars 1853. — Gymnase : PHILIBERTE, comédie en trois actes, en vers, d'Emile Augier.

Les duels entre auteurs dramatiques et critiques sont rares. L'exercice de son sacerdoce en a pourtant valu deux à Charles Monselet, l'un, au pistolet, avec Emile Augier, à l'occasion du compte rendu de la jolie comédie

de *Philiberte,* l'autre, à l'épée, avec Théodore Barrière, après celui de *la Maison du Pont Notre-Dame.*

Dans les deux circonstances, il est vrai, l'appréciation de la pièce n'avait pas été seule incriminée ; il s'y était mêlé une question personnelle.

Hors ce cas particulier, les auteurs ont tout intérêt à se montrer endurants. N'ont-ils pas, en fin de compte, toujours raison, si les critiques sont injustes ou peu fondées ?

M. Legouvé raconte, dans ses *Souvenirs,* que lorsqu'on apportait à Bouilly un article dénigrant, il faisait le calcul de son année et ajoutait : « Quand l'auteur de cet article en aura gagné autant, je le croirai; jusque-là, je m'en rapporte au public et au caissier du théâtre. » Il y avait des gens pratiques avant ce temps-ci.

On peut rapprocher de ce mot la réponse philosophique de ce vieil auteur dont l'indifférence aux traits de la critique étonnait tout le monde : « Ce n'est ni honneur, ni déshonneur de bien ou mal faire les vers ! »

Alceste n'était pas de cet avis.

20 mars 1793. — Opéra : LE MARIAGE DE FIGARO, comédie lyrique en cinq actes, paroles de Notaris, musique de Mozart.

Ce premier essai d'acclimatation, en France, d'un opéra de Mozart, — de Mozzard comme l'appelait le rédacteur du *Journal de Paris* — ne reçut et ne pouvait recevoir qu'un assez froid accueil. On avait eu la malencontreuse idée d'intercaler entre les morceaux de la partition originale presque toute la prose de Beaumarchais. L'œuvre parut démesurément longue et fut retirée après cinq représentations.

Elle ne devait se relever de cet échec, à Paris, que

quatorze ans plus tard, le 23 décembre 1807. Applaudie aux Italiens sous le titre des *Nozze di Figaro*, elle resta au répertoire de ce théâtre.

Mais les Italiens avaient un public spécial et peu renouvelé. La grande popularité en France de l'opéra de Mozart date de la représentation qui en fut donnée au Théâtre-Lyrique, le 18 mai 1858, avec l'adaptation française de Michel Carré et de Jules Barbier.

Interprétées par mesdames Carvalho, Vandenheuvel-Duprez et Ugalde (Chérubin, la comtesse et Suzanne), MM. Meillet, Balanqué et Legrand (Figaro, Almaviva et Basile), *les Noces de Figaro* eurent un immense succès. M. de Lasalle rappelle à ce propos, dans son Mémorial du théâtre lyrique, qu'une centaine d'amateurs angevins entreprirent tout exprès le voyage de Paris pour applaudir le chef-d'œuvre de Mozart, et que la direction fit peindre en leur honneur un rideau d'entr'acte représentant une vue panoramique d'Angers.

Aussi, encouragé par cette éclatante réussite, M. Carvalho monta-t-il successivement *l'Enlèvement au sérail* (1859), *Cosi fan tutte,* sous le titre de *Peines d'amour perdues* (1863), *la Flûte enchantée* (1865), et enfin *Don Juan*, huit années, jour pour jour, après la reprise des *Noces de Figaro*.

21 mars 1864. — Opéra-Comique : LARA, opéra-comique en trois actes et six tableaux, paroles de Cormon et de Michel Carré, musique de Maillart.

Créé par Montaubry, un brillant comte de Lara, par madame Galli-Marié, un incomparable Kaled, par MM. Gourdin, Crosti, Nathan, mesdames Baretti, Tual et Casimir, cet ouvrage obtint à son apparition un très vif succès.

On s'accorda à trouver le livret original, poétique et attachant. Quelques parties cependant en parurent un peu obscures, et la scène explicative du rêve au troisième acte ne fut pas comprise par tout le monde le premier soir.

D'aucuns jugèrent même que cet épisode final aurait dû servir de prologue.

Mais on loua sans réserve la partition, qu'animait un souffle puissant, et où, à côté de morceaux d'une fière et héroïque allure, tels que la belle fanfare et la chanson de Lara, on rencontrait des pages d'une exquise tendresse et d'un accent pénétrant et profond. Quel est l'amateur qui n'a pas gardé le souvenir de la délicieuse chanson arabe de Kaled, et de la noble et grandiose scène finale des adieux ?

Lara ne s'est cependant pas maintenu au répertoire de l'Opéra-Comique, et n'y a même jamais été repris, sans doute à cause des difficultés exceptionnelles qu'en présente la distribution, les principaux rôles réclamant, à la fois, pour interprètes, d'excellents chanteurs et des comédiens exercés.

Maillart en conçut un vif chagrin et mourut sept années plus tard, sans avoir fait représenter un nouvel ouvrage.

Très serviable envers ses amis, l'auteur de *Lara* et des *Dragons de Villars* redoutait beaucoup les importuns, et n'aimait pas que dans le monde on abusât de son talent.

On nous a raconté à ce sujet, une anecdote, une fumisterie, plutôt, assez plaisante :

Maillart est un jour invité à passer la soirée chez un fabricant de poêles qu'il connaissait à peine et qui n'avait pas manqué de mettre au bas de sa lettre d'invitation : « On fera de la musique ».

Il arrive à l'heure indiquée, se montre très aimable, occupe le piano pendant de longs instants et laisse son hôte enchanté de lui.

Quelques temps après, celui-ci recevait à son tour une invitation de l'auteur de *Lara*, avec cette simple indication de l'emploi de la soirée : « On fera des poêles ».

22 mars 1817. — Théâtre-Français : GERMANICUS, tragédie en cinq actes, d'Arnault.

Le lecteur trouvera, dans *l'Histoire par le théâtre* de Théodore Muret, — un excellent livre qu'on cite peu car l'auteur est mort, — le récit détaillé de cette orageuse représentation. Député au Corps législatif pendant les Cent jours et signalé pour son attachement particulier à Napoléon, Arnault avait été compris avec Etienne parmi les bannis du 24 juillet 1815. C'est à cette circonstance qu'il doit d'avoir écrit *la Feuille*, son chef-d'œuvre. Le pouvoir avait eu le bon esprit de ne pas étendre à l'œuvre l'exil dont l'auteur était frappé. Malheureusement les amis d'Arnault voulurent faire du zèle ; la représentation de *Germanicus* tourna en manifestation politique ; une bataille se livra dans la salle, et, le lendemain, la pièce fut interdite par mesure d'ordre public.

La deuxième représentation, très calme celle-là, ne devait avoir lieu que le 20 décembre 1824.

Des écarts analogues se sont produits entre la première et la seconde représentation d'un certain nombre d'œuvres dramatiques : *l'Antichambre*, de Dupaty et Dalayrac (27 février 1802, 3 mai 1803, cette seconde représentation avec des modifications importantes et sous le nom de *Picaros et Diégo*), *les Etats de Blois*, de Raynouard (22 juin 1810, 30 mai 1814), *le Roi s'amuse* (22 novembre 1832, 22 novembre 82), etc.

Habituellement ces écarts ont pour cause une interdiction politique. Comme exceptions à cette règle, je citerai *l'Envieux* de Dorvo (17 mars 1799), dont la seconde représentation, retardée par l'incendie de l'Odéon, ne devait avoir lieu que *trente-deux ans* plus tard, et tout récemment, à Bruxelles, un certain *Georges Dandin* que l'auteur, M. Emile Mathieu, sensible aux traits de la critique, crut devoir retirer après la première et redonna complètement remanié, mais sans plus de succès, quelques mois après.

23 mars 1850. — Comédie-Française : CHARLOTTE CORDAY, tragédie en cinq actes, de Ponsard.

Charlotte Corday a inspiré les productions théâtrales les plus variées : un « fait historique » en trois actes et en vers, de Féru ; un mélodrame de Ducange et Anicet Bourgeois ; un vaudeville de Dumanoir et Clairville ; la tragédie de Ponsard ; enfin un ballet italien, s'il faut en croire le correspondant du Ménestrel (année 1886, page 402).

Le sujet de Charlotte Corday est-il donc de ceux qui se puissent adapter heureusement à la scène? A cette question Théophile Gautier répondait avec beaucoup de sens, au lendemain de la première représentation de l'œuvre de Ponsard : « Charlotte conçoit, dans la solitude, le projet de délivrer sa patrie de Marat, qui symbolisait pour elle le mauvais côté de la Révolution. Elle part, achète un couteau, tue et meurt. Pas de ressentiment vulgaire, pas de banale vengeance ; elle sacrifie froidement un monstre sur l'autel de l'idée. Sa résolution, mûrie dans le calme et la solitude, inconnue de tous, et qu'il eût été impossible au plus clairvoyant de deviner, ne peut donner lieu qu'à des monologues. Le combat fut

tout intérieur ; les luttes qu'elle eut à subir, ri
a trahies. L'intuition du poète a pu les deviner.
ne saurait les traduire par une forme visible. »

Cette absence d'intérêt dramatique ne suffit
pendant à expliquer le demi-succès qu'obtint *C'*
Corday.

Joué trois ans plus tôt, le drame de Ponsa
peut-être passionné la foule. En 1850 il ne ren
que des auditeurs blasés et ennuyés.

Le public cherche avant tout, au théâtre, la nouv
et le contraste. On se rappelle la curieuse fortun
Girondins d'Alexandre Dumas, qui, joués pour la
mière fois, en 1847, devant une foule enthousi
furent repris un an après et sifflés à outrance, ta
qu'on applaudissait avec transport les scènes champê
du *Val d'Andorre*.

Ces contrastes sont de tous les temps. Talleyrand di
à Lamartine au moment des *Premières Méditation*
« Vos vers réussiront parce que vous offrez des rêverie
des hommes chez qui tout est devenu calcul. La socie
comme honteuse et mécontente d'elle-même, sollic
une poésie qui puisse non l'exprimer mais la déguise
Ainsi les vers religieux obtiendront les applaudiss
ments des athées pratiques et il faut de l'idéal pour l
grandes dames les plus matérialistes en amour. »

24 Mars 1817. — Opéra-Comique: WALLACE ou LE MÉNES
TREL ÉCOSSAIS, drame lyrique, en trois actes, paroles d
Fontanes, dit Saint-Marcellin, musique de Catel.

« Lorsque Catel eut cessé de vivre, lisons-nous dans un
recueil du temps, un cortège nombreux accompagna à
sa dernière demeure les restes de cet artiste célèbre qui
fut en même temps un homme de bien.

: L'AFFAIRE DE LA RUE DE
couplets, en un acte, par
Martin.

simple phrase, que répète
nglumé, en pensant à son
se souviendra de *l'Affaire*
tant d'œuvres « considé-
ps oubliées.
et, comme la personnifica-
ndisciple convaincu, prêt
ceux qui auront passé
nes et devant les mêmes

25 Mars 1861. — Opéra : GRAZIOSA, ballet-pantomime en un acte, livret de Derley, chorégraphie de Petipa, musique de Labarre.

Les abonnés de l'Opéra n'ont pas perdu le souvenir de cet agréable ballet qu'on représentait encore en 1871, mais dont les décors furent brûlés lors de l'incendie du théâtre de la rue Le Peletier.

L'histoire de ce petit ouvrage est singulière.

Ecrit en vue d'escorter *Tannhäuser*, dont la première représentation avait eu lieu le 13 mars, c'était, suivant l'expression imagée d'un critique, « l'enfant destiné à servir de compagnon au grand Bélisaire. Tout à coup, le grand Bélisaire disparaît et voilà l'enfant qui se met à faire son chemin tout seul ! »

Graziosa fut donnée, en effet, juste le jour où Wagner adressait au directeur de l'Opéra la fameuse lettre dans laquelle, déclarant que la nature de son ouvrage l'avait empêché de se conformer aux exigences scéniques auxquelles étaient habitués les abonnés de l'Opéra, il jugeait n'avoir d'autre ressource honorable que de le retirer.

De jolis décors, une brillante entrée de *cuadrilla*, une musique facile sinon originale, et surtout la danse de mademoiselle Ferraris, assurèrent le succès de *Graziosa*, qui n'eut pas moins de soixante-cinq représentations.

Le soir de la première, « toutes les mains battirent, sans compter les cœurs », dit galamment, à l'adresse de mademoiselle Ferraris, le critique déjà cité qui, moins tendre à l'égard de Wagner, résume ainsi son appréciation sur son œuvre :

« Un poème capable de tuer une bonne partition, et une partition plus capable encore d'enterrer un bon poème ! »

26 mars 1857. — Palais-Royal : L'AFFAIRE DE LA RUE DE LOURCINE, comédie mêlée de couplets, en un acte, par E. Labiche, A. Monnier et Ed. Martin.

« C'est un Labadens ! »

Ne serait-ce que pour cette simple phrase, que répète sans cesse et si plaisamment Lenglumé, en pensant à son incommode ami Mistingue, on se souviendra de *l'Affaire de la rue de Lourcine* quand tant d'œuvres « considérables » seront depuis longtemps oubliées.

Le Labadens restera, en effet, comme la personnification de l'ami de collège, du condisciple convaincu, prêt à accueillir à bras ouverts tous ceux qui auront passé leur jeunesse sur les mêmes bancs et devant les mêmes pupitres que lui.

S'il était permis de rapprocher deux œuvres, en apparence très dissemblables, on pourrait presque dire que *l'Affaire de la rue de Lourcine* est la parodie de *la Camaraderie*.

Dans la comédie de Scribe, c'est en combinant laborieusement leurs efforts, en organisant une sorte de vigoureuse poussée, que des nullités ou du moins des médiocrités parviennent à gravir les plus hauts degrés de l'échelle sociale.

Dans le joyeux vaudeville de Labiche, il n'est pas besoin de tant de préliminaires, et il suffit que Lenglumé se croie l'ancien camarade de collège de Mistingue pour qu'il lui ouvre sa maison à deux battants, et qu'il fasse pour lui ce qu'il ne ferait peut-être pas pour son frère, s'il en avait un.

Or, l'entente parfaite rêvée par les héros de *la Camaraderie* est assez malaisée à réaliser, tandis que nous avons tous les jours la preuve du singulier prestige

qu'exerce sur ses anciens condisciples l'ami de collège, le Labadens !

Le vaudeville fantaisiste de Labiche est donc peut-être plus vrai que la grande comédie de Scribe.

Ce n'est pas, du reste, seulement dans *l'Affaire de la rue de Lourcine* que l'auteur de *la Cagnotte* s'est occupé des Labadens.

Un des personnages de son amusante comédie de *Moi*, — comédie qui n'a pas eu aux Français le succès qu'elle méritait, — Fromenthal, un homme d'un certain âge, ne manquerait pour rien au monde aux devoirs que la camaraderie de collège lui impose.

M. Barré jouait ce rôle, et rien n'était plus plaisant que de voir, dans l'acte du bal, l'excellent artiste, dont on connaît la haute taille et la forte corpulence, s'empresser de courir au-devant d'un bambin de dix ans, portant l'uniforme de Sainte-Barbe, et lui donner la main en l'appelant gravement : « Mon cher condisciple ! »

27 mars 1781. — Théâtre-Italien : LA MATINÉE ET LA VEILLÉE VILLAGEOISE, divertissement en deux actes, de Piis et Barré.

La représentation de cette petite pièce, à Trianon, quelques jours après la première, donna lieu à une méprise assez singulière, signalée par M. Ad. Jullien, dans son étude sur *la Comédie à la cour de Louis XVI*.

Le rôle principal dont s'était chargé la Reine est celui d'une jeune villageoise, Babet, qui perd son sabot en allant à un rendez-vous. Or, comme ce nom de Babet éveille naturellement le souvenir du célèbre opéra-comique de Dezède, *Blaise et Babet*, plusieurs historiens, le rédacteur des *Mémoires* de Fleury en tête, ont confondu

la seconde pièce avec la première, et ont décrit par le menu le jeu de Marie-Antoinette dans un rôle qu'elle n'avait pas tenu : « Elle était à applaudir mille fois lorsqu'elle se dépitait, froissait ses fleurs, les jetait dans sa corbeille, et s'écriait, avec le plus joli hochement de tête qu'on puisse imaginer : Tu m'as fait endêver... » On n'a pas plus d'imagination et on ne peut appuyer une erreur de plus de preuves vraisemblables. Ceux qui refusent aux critiques le don d'inventer ne savent guère ce qu'ils disent.

Les historiens les plus consciencieux sont sujets à des erreurs. On a souvent rappelé celle des frères Parfait relevant sur les registres du Théâtre-Français le titre d'une pièce, *le Fourbe*, que le public n'avait pas voulu entendre jusqu'au bout. Comme à côté du titre de cette comédie se trouvait la mention « pas achevé », ils prirent l's pour un *r* et placèrent la pièce dans leur livre sous le titre du *Fourbe parachevé*.

28 mars 1850. — Gymnase : MONK ou LE SAUVEUR DE L'ANGLETERRE, pièce en cinq actes, de Gustave de Wailly.

Les hommes sont sujets à d'étranges illusions. A la fin de l'hiver de 1850, dix-huit mois avant le coup d'Etat, la majorité de l'Assemblée législative ne paraissait même pas se douter du prestige extraordinaire qu'exerçait sur le peuple le nom de Napoléon. Unie dans son aversion pour la République, elle était divisée quant aux moyens de la renverser et se partageait en deux groupes, les partisans de la branche aînée et ceux de la branche cadette, les uns et les autres désireux de se ménager l'appui du général commandant alors l'armée de Paris, Changarnier.

Dans la bouche des légitimistes, un nom revenait souvent, celui de Monk, le restaurateur de la dynastie des

Stuarts. Deux auteurs songèrent en même temps à profiter de ce regain d'actualité d'un épisode curieux de l'histoire d'Angleterre. A quatre jours d'intervalle, M. de Wailly donna au Gymnase *Monk* ou *le Sauveur de l'Angleterre* et M. Eugène Guinot au Vaudeville *la Restauration des Stuarts*.

Ces deux pièces n'eurent aucun succès : elles n'étaient pas bonnes et les allusions qu'elles contenaient froissaient les sympathies du public. Une seule de ces raisons eût suffi pour les faire tomber.

29 mars 1821. — Opéra-Comique : LE MAITRE DE CHAPELLE, opéra-comique en deux actes, paroles de Sophie Gay, musique de Paër.

On peut rapprocher de ce petit chef-d'œuvre, où un compositeur passionnément épris de son art est si spirituellement mis en scène, *il Maëstro di musica*, de Scarlatti (1732), *il Fanatico per la musica*, de Caruso (1781), *le Cantatrice villane*, de Fioravanti (1795), *la Prova d'un opera seria*, de Gnecco (1796), *il Pazzo per la musica*, de Mayer (1805), dont une scène très plaisante avait été, assure Castil-Blaze, copiée d'après nature, *Don Bucefalo*, de Cagnoni (1847), où Zucchini déployait tant de verve et d'esprit, etc.

Les héros de ces opéras sont ridicules, mais non antipathiques ; on comprend que les compositeurs étaient tenus à quelque réserve à leur égard. Les loups ne se mangent pas entre eux.

Nos auteurs dramatiques, qui n'avaient pas le même intérêt à ménager les musiciens, les ont généralement fort mal traités, s'attaquant non seulement à leurs travers, mais à leurs mœurs, témoin cette remarque plaisante d'un des personnages d'une comédie peu connue

de Fuzelier, *la Rupture du Carnaval et de la Folie.* « Un opéra raisonnable, c'est un corbeau blanc, un bel esprit silencieux, un Normand sincère, un Gascon modeste, un procureur désintéressé, un petit maître constant et..... un *musicien sobre.* »

30 mars 1838. — Gymnase : CLERMONT ou UNE FEMME D'ARTISTE, comédie-vaudeville en deux actes, de Scribe et Vanderburch.

On raconte qu'à certain sermon où le prédicateur s'était plutôt appliqué à émouvoir les fidèles qu'à les convaincre, un auditeur s'écriait tout en larmes : « Il ne sait ce qu'il dit ! »

Le vaudeville de *Clermont* ou *une Femme d'artiste* est un peu comme ce sermon. La donnée en est absolument invraisemblable ; cependant le succès en a été grand, en son temps, et la scène où le personnage principal devient subitement aveugle, a fait couler des torrents de larmes.

C'était, il est vrai, Bouffé qui jouait cette scène, et il la jouait, paraît-il, merveilleusement. Seulement, comme il venait de créer successivement un rôle d'idiot dans *César* ou *le Chien du château* et de bossu, dans *la Maison en loterie*, cela fit dire aux journalistes qu'il se plaisait à représenter l'hôpital sur le théâtre, critique qui lui fut très sensible, car il la relève avec une certaine amertume dans ses mémoires.

Les auteurs dramatiques ont une tendance naturelle à donner une suite ou, si l'on aime mieux, un pendant à celles de leurs œuvres qui ont été le plus applaudies.

Après *les Faux Bonshommes*, Barrière écrivit *les Fausses Bonnes Femmes* qui tombèrent à plat.

Scribe, plus heureux, réussit, avec *Clermont* ou *une*

Femme d'artiste, à émouvoir la foule par des moyens analogues à ceux qui avaient, seize ans auparavant, décidé du succès de *Valérie* ou *la Jeune Aveugle*.

Seulement, il eut le tort de renouveler une troisième fois sa tentative, et *la Fille du Roi René*, médiocre vaudeville où mademoiselle Rose Chéri jouait encore un rôle d'aveugle, tomba lourdement en 1850.

A force de rendre ses personnages aveugles, l'auteur, cette fois, s'était aveuglé lui-même... sur la bonne volonté du public à son égard.

31 mars 1745. — Palais de Versailles, devant la Cour : PLATÉE, ballet bouffe en trois actes et un prologue, paroles d'Autreau et Ballot de Sauvot, musique de Rameau.

Cette date du 31 mars 1745 a une réelle importance pour l'histoire de l'art.

Ainsi que le dit très justement M. de Lajarte dans son livre sur la bibliothèque de l'Opéra, *Platée* est en effet la première incursion de la musique française dans le genre de la musique bouffonne, où excellaient les vieux maîtres italiens ; cet essai est à la fois très spirituel et très remarquable au point de vue musical.

Comme exemple des licences carnavalesques que se permit Rameau à cette occasion, je citerai tout d'abord la distribution du rôle de la nymphe Platée au chanteur La Tour. Il n'y avait pas si longtemps, du reste, que les rôles de femmes étaient sinon chantés, du moins dansés à l'Opéra par des hommes, puisque c'est le 6 mai 1681, dans *le Triomphe de l'Amour*, que des ballerines avaient fait leur première apparition sur la scène de l'Académie de musique.

Je rappellerai aussi certain chœur du premier acte, où

sont très drôlement imités les coassements des grenouilles.

Le grand Bach se livrait vers la même époque à une facétie analogue dans sa belle cantate de *Phœbus et Pan*. Eschyle n'avait pas craint, dans *l'Orestie*, de noter les ronflements des Erinnyes.

Il n'y avait donc pas lieu de s'étonner, comme l'ont fait de nos jours quelques critiques, de la fantaisie qu'a eue Wagner de traduire musicalement, dans son *Siegfried*, les sourds grognements du dragon.

AVRIL

1er Avril 1839. — Académie de musique : LE LAC DES FÉES, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique d'Auber.

Cet ouvrage s'est maintenu au répertoire des théâtres allemands bien des années après qu'il eut disparu de l'affiche de l'Opéra. Contrairement à l'opinion reçue, Auber est très apprécié de l'autre côté du Rhin, et en une circonstance solennelle on a rendu à sa mémoire un hommage qui surprendra beaucoup ses détracteurs.

Lorsqu'on entre dans le nouveau théâtre royal de Dresde on remarque, au-dessous d'un tableau allégorique, le rideau principal qui montre, encadrés dans huit médaillons, les portraits de huit compositeurs personifiant le drame lyrique. Voici leurs noms : Gluck, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Weber, Wagner et..... Auber. On ne lui a pas fait cet honneur au Conservatoire de Paris. Comment, cet homme à la mine éveillée, à l'œil vif et perçant, aux manières élégantes et aux mœurs faciles, ce mondain raffiné, ce spirituel railleur, qui aurait dû, pour que sa physionomie fût complète, s'appeler le chevalier Auber, cet artiste qui semblait écrire en se jouant de la musique gaie, facile, malicieuse,

comment, ce petit homme au milieu de ces grands génies !

Mon Dieu, oui ! et qui lui a donné en Allemagne son brevet de capacité? Qui l'a fait admettre par voie de grande naturalisation ? Qui a reconnu que *la Muette*, jouée en 1828, avait été le signal d'une révolution dramatique, qui ? Wagner lui-même, celui de tous les critiques de notre temps que l'on pouvait le moins soupçonner d'indulgence à notre égard, Wagner qui, en somme, a contribué à maintenir la gloire de notre compatriote en son pays, tandis que nous cherchions à la rabaisser dans le nôtre.

Aussi, lorsqu'il y a cinq ans, a eu lieu la cérémonie du centenaire d'Auber, a-t-on généralement trouvé assez inopportune la pièce de vers anti-wagnerienne récitée à l'Opéra-Comique en cette circonstance, et n'a-t-on pas manqué de rappeler que ce que les hommes « spirituels » d'aujourd'hui disent de la musique, « dont le dur noviciat porte sa récompense », leurs pères l'ont dit de celle de Gluck, de Beethoven, de Weber, de Schumann, de l'auteur de *Faust* même, qui ne s'en souvient peut-être plus.

2 avril 1872. — Athénée : SYLVANA, opéra en quatre actes, traduction de Victor Wilder et Mestépès, musique de Weber, représenté en France pour la première fois.

Lorsque cette œuvre de jeunesse fut donnée à l'Athénée, remaniée par MM. Wilder et Mestépès, augmentée même de quelques morceaux empruntés aux œuvres diverses de Weber, on ne manqua pas d'en rechercher les origines et l'histoire n'en fut pas toujours contée avec la précision et la clarté nécessaires. Voici cette histoire résumée en quelques lignes.

Tout d'abord il ne faut pas confondre, comme on l'a

souvent fait, *Sylvana* avec *la Fille des Bois*. Ces deux opéras, en dépit de leurs noms (car *Sylvana* s'est appelée aussi *la Fille des Bois*, et tous deux se sont appelés quelquefois *la Fille muette des Bois*), ces deux opéras ont une origine distincte, et s'ils offrent quelques points de ressemblance, ils gardent cependant une existence propre, un rang à part dans la série des œuvres dramatiques de Weber.

Le premier, en deux actes, *la Fille des Bois*, a été représenté pour la première fois à Freiberg, en Saxe, le 24 novembre 1800. Les paroles étaient du chevalier Charles de Steinberg. Weber, à peine âgé de quatorze ans (il était né le 18 décembre 1786) en écrivit en deux mois la partition qui obtint un très honorable succès ; il ne put cependant réussir à la faire imprimer. L'éditeur André, à qui il l'avait offerte, déclina cette proposition. Non seulement la publication n'en fut pas faite, mais le manuscrit ne s'est jamais retrouvé.

Dix années séparent la représentation de *la Fille des Bois* et celle de *Sylvana*, opéra romantique en trois actes, paroles de Franz Karl Hiemer, donné à Francfort-sur-le-Mein, le 16 septembre 1810.

Le livret primitif avait été remanié de fond en comble. Il est impossible d'établir une comparaison entre les deux poèmes, puisque le premier a disparu. La même impossibilité se produit à l'égard des deux partitions, mais on peut croire que la « réfection » fut à peu près complète. Le succès de *Sylvana* fut très grand ; (on a parlé, sans preuves sérieuses à l'appui, de la concurrence fâcheuse que serait venue faire à l'œuvre nouvelle l'ascension d'une aéronaute, Mme Blanchard) ; et depuis, les reprises en ont été si nombreuses, qu'on peut dire qu'elle n'a jamais absolument cessé de figurer au répertoire des théâtres allemands.

3 avril 1827. — Porte-Saint-Martin : MANDRIN, mélodrame en trois actes, par Benjamin Antier, Etienne Arago et Crosnier.

Le nombre est incalculable des œuvres théâtrales qui ont eu Mandrin et ses émules pour héros. Dès 1711, pour répondre à l'impatience du public, Riccoboni et Thomassin donnaient leur *Arlequin Cartouche* et Legrand faisait jouer sa « comédie » de *Cartouche* avant même que le fameux voleur eût été exécuté, et, tout récemment, sans sortir du domaine de l'opérette, MM. Lecocq, de Lajarte et Vasseur ont mis des brigands et des tire-laine en scène dans *la Camargo*, *le Roi de Carreau* et *Madame Cartouche*.

En 1827, il y eut une recrudescence singulière de pièces de ce genre. A la suite du *Cartouche* de l'Ambigu, le plus grand succès de l'année, on vit se succéder, à quelques semaines de distance, le mélodrame dont nous nous occupons, *Poulailler*, un voleur un peu oublié aujourd'hui, ce qui est dommage, *Cartouche et Mandrin*, etc. MM. Vanderburch et Desvergers firent même à ce sujet un vaudeville, *la Patrouille*, sur l'envahissement des boulevards par les brigands.

A cette liste devaient s'ajouter, dans les années suivantes, *le Brigand napolitain*, *Marguerite* ou *les Voleurs*, *Newgate* ou *les Voleurs de Londres*, *les Brigands de Holstein*, *les Brigands demoiselles*, *Fra Diavolo*, enfin. Mais Mandrin et Cartouche ne cessaient pas et n'ont pas cessé de tenir la corde.

Cette préférence de la foule s'explique tout naturellement. Quand les journaux étaient plus rares, le crime d'aujourd'hui ne faisait pas oublier celui d'hier. Les bandits d'autrefois, alors que la justice était faible ou impuissante, avaient un prestige que les nôtres ont perdu. Man-

drin pillant des villes entières, délivrant des galériens, faisant rendre gorge aux gens de justice, apparaît comme un type légendaire. Rien de pareil n'est possible aujourd'hui, et l'on ne s'en plaint pas. Cartouche donnait sa parole et la tenait. Il avait de l'honneur à sa manière. Notre siècle a eu Papavoine et Tropmann. La décadence est universelle.

4 avril 1868. — Porte-Saint-Martin : NOS ANCÊTRES, drame en cinq actes et six tableaux, en vers, d'Amédée Rolland,

Ce drame de *Nos Ancêtres* est la dernière œuvre d'Amédée Rolland. L'auteur mourut quelques mois après la première représentation de sa pièce, âgé à peine de trente-neuf ans, et laissant un bagage littéraire considérable : deux recueils de poésies, plusieurs romans, et une douzaine de pièces de théâtre, dont quelques-unes, *l'Usurier de village*, *les Vacances du docteur*, et *le Mariage de Vadé*, avaient été favorablement accueillies du public.

Nos Ancêtres eurent un sort moins heureux, et disparurent de l'affiche après une carrière assez courte. C'est, cependant, malgré d'incontestables défauts, une œuvre fort remarquable que cette sorte d'épopée nationale, où l'auteur a essayé d'incarner, dans chacun de ses personnages, une des forces vives de la France à l'époque de la révolution communale.

Particularité digne de remarque, les premières scènes de *Nos Ancêtres* ont une âpreté singulière de ton et d'accent et sont illuminées d'une flamme sombre. La fin est, au contraire, triste et découragée. En écrivant son drame patriotique le poète avait-il donc eu comme un pressentiment de l'Année terrible ?

Certains épisodes devaient, quoi qu'il en soit, emprun-

ter bientôt aux événements un caractère de navrante actualité : le quatrième acte notamment, partagé en deux tableaux qui, par un contraste saisissant, représentent, le premier, un champ de bataille jonché de cadavres, le second, la même plaine, mais une année après, à l'époque de la moisson, riante et ensoleillée.

C'est alors qu'un des personnages, une mendiante, dont le rôle rappelle celui du chœur dans le drame antique, dit ces vers qui nous paraissent dignes d'être rappelés :

Un an s'est écoulé depuis que, pleins de haine,
Cavaliers et piétons, l'un sur l'autre ont couru,
Et le champ de bataille est cette immense plaine,
Où, jaunes comme l'or, les blés ont poussé dru !

O Nature, Nature impassible et superbe,
D'un regard étranger
Tu vois choir les cités et poindre les brins d'herbe,
Et sans te déranger,
Quand l'homme se débat en luttes infécondes
Dans la féconde nuit,
Tu refais lentement, Pénélope des mondes,
Ce que l'homme détruit.

Un instant a passé ! couverte
Hier, de débris, de sang humain,
La plaine aujourd'hui jaune et verte
A remis sa robe d'hymen.

Dans la luzerne blanche et rose,
L'herbe plus haute indique au loin
La place où, sans tombe, repose
Quelque héros mort sans témoin.

Troublés d'orgueil, rongés d'envie,
Egorgez-vous, blêmes héros,
Donnez votre chair et vos os,
Car c'est la Mort qui fait la Vie !

5 avril 1883. — Opéra : Tableau du « jardin » de MÉPHISTOPHÉLÈS, opéra en quatre actes et un prologue, paroles et musique d'Arrigo Boito, traduction de Paul Milliet, représenté en France pour la première fois.

Il a fallu la circonstance particulière d'une représentation de gala donnée à l'Opéra au bénéfice des Alsaciens-Lorrains, pour qu'on entendît à Paris ce très court fragment d'une œuvre remarquable, représentée avec succès dans toutes les autres capitales de l'Europe. Cette indifférence n'est pas spéciale à l'œuvre de Boito. Au moment où j'écris, nous ne connaissons encore que de réputation presque tous les drames lyriques de Wagner, *Otello* de Verdi, *Gioconda* de Ponchielli, *la Reine de Sabbat* de Goldmark, *le Preneurs de rats* de Nessler, et le répertoire russe tout entier. Nous ne sommes pas curieux en France.

Je ne peux en quelques lignes donner une idée de l'œuvre si complexe de Boito. Je me bornerai à dire que de tous les livrets ou poèmes musicaux (il y en a vingt-trois, je crois), inspirés par le drame de Gœthe, celui de M. Boito est peut-être le plus intéressant, et, en dépit de son apparente étrangeté, le plus logique. Quant à la partition, elle a été sifflée tout d'abord, comme tant d'autres.

C'était en 1868, on avait dit aux habitués de la Scala que Boito était un novateur, un wagnérien. On le condamna sans l'entendre. Au fond, ce prétendu transfuge était un Italien, fidèle aux traditions musicales de sa race, soucieux avant tout de la mélodie, disposé même parfois à la saisir au vol, sans contrôle. Seulement son idéal était plus élevé que celui de la plupart de ses compatriotes, sa haine du convenu plus vive, sa langue plus souple et plus riche. Si certaines pages de *Méphistophélès* trahissent les secrètes préférences de l'auteur pour l'école

allemande, ce n'est qu'avec précaution qu'il s'aventure dans le sillon de feu tracé, selon l'expression de Gounod, par Wagner, et c'est bien plutôt dans ses vers que dans sa partition que s'accusent ses tendances philosophiques. Au point de vue musical, ses qualités maîtresses sont, en définitive, celles qui distinguent les maîtres de l'école italienne : l'instinct de la scène, l'entente des contrastes, la puissance d'expression des sentiments dramatiques, la fougue et la couleur.

6 avril 1866. — Odéon : LE ROI LEAR, drame en cinq actes, en vers, de Jules Lacroix, d'après Shakespeare.

Veut-on savoir ce qu'à soixante-six ans d'intervalle (1800-1866) pensaient du *Roi Lear* deux représentants également autorisés de la critique dramatique française, Geoffroy et Paul de Saint-Victor ?

Ecoutons d'abord Geoffroy, le rédacteur des *Débats* :

« Jamais le charlatanisme théâtral n'entassa plus de moyens pour produire de l'effet. Le tonnerre, les éclairs, la grêle, des forêts, des cavernes, une conjuration, une bataille où le vainqueur se trouve être le vaincu, une jeune fille qui vit dans un souterrain avec un vieillard, sous la protection d'un jeune homme, un roi, qui, après avoir été imbécile toute sa vie, finit par devenir complètement fou, et occupe de son radotage la moitié de la pièce ; joignez à cela le phébus et le galimatias d'un style qui fait pâlir celui de Brébeuf, des apostrophes au ciel, à la foudre, aux vents, aux rochers, à toute la nature, des apostrophes aux larmes, aux plantes médicinales, etc., vous aurez une idée du *Roi Lear*. »

Au tour de Paul de Saint-Victor maintenant :

« Lear, c'est l'Œdipe antique transporté dans le monde barbare. Mais la Fatalité qui l'accable ne tombe pas sur

lui du dehors, elle provient de sa nature, elle surgit, comme d'un cahos, des violences de son caractère ; Lear est responsable et coupable de sa destinée; il a semé le vent d'où est venue la tempête qui l'emporte dans la mort et dans la folie. »

« Shakespeare n'a pas de plus étonnante création que ce drame. A l'immense table ronde de ses personnages, le roi Lear tient le haut bout et siège sur son trône, par préséance tragique plus que par rang d'âge. Il en est le plus vieux et le plus terrible. Cet ancêtre défie Hamlet et tient Othello en respect ! »

Or, à l'époque où il fulminait son arrêt, Geoffroy ne trouvait pas beaucoup plus de contradicteurs que n'en devait rencontrer plus tard Paul de Saint-Victor, quand il portait le grand poète aux nues.

On voit quel revirement d'opinion s'est produit en France en faveur de Shakespeare. Malheureusement cette réaction n'a guère profité à ses principaux promoteurs.

Il y a un siècle, il a suffi à Ducis de quelques timides adaptations pour être nommé sans opposition membre de l'Académie française.

Moins heureux, Jules Lacroix, après avoir fait représenter *le Roi Lear*, *Macbeth*, *Œdipe Roi*, et, en outre, un certain nombre de drames originaux tels que *Valéria* et *le Testament de César*, vient de mourir, à l'âge de soixante-dix-huit-ans, sans qu'on se soit décidé à l'admettre parmi les Quarante !

7 avril 1848. — Comédie-Française : IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE, proverbe en un acte, d'Alfred de Musset.

On a dit que madame Allan avait rapporté de Russie *Un Caprice* dans son manchon. Mettons, pour plus d'exac-

titude, le théâtre de Musset tout entier, hormis toutefois *la Nuit vénitienne*, sifflée à outrance à l'Odéon, le 1er décembre 1830.

Le succès d'*Un Caprice* fut si vif, en effet, que, dans l'espace de quatre années, la Comédie-Française ne monta pas moins de cinq des charmantes fantaisies dramatiques qu'Alfred de Musset, découragé par la chute imméritée de sa première pièce, avait écrites, comme *la Coupe et les Lèvres* et *A quoi rêvent les jeunes filles*, simplement en vue du « Spectacle dans un fauteuil ». Ce titre, par parenthèse, est plus joli qu'exact, car enfin, quand on est à l'orchestre et même au balcon on a toujours « le spectacle dans un fauteuil ».

On donna d'abord *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, puis *Il ne faut jurer de rien* (22 juin 1848), *André del Sarto* (21 novembre de la même année), *le Chandelier* (29 juin 1850), précédemment joué au Théâtre-Historique (18 août 1848), et *les Caprices de Marianne* (14 juin 1851). J'indique avec précision ces dates qu'on chercherait vainement dans la plupart des éditions de Musset.

Je cite seulement pour mémoire *Louison* (Comédie-Française, 22 février 1849), *l'Habit vert*, en collaboration avec Augier (Variétés, le lendemain), *On ne saurait penser à tout* (salle Pleyel, 3 mai 1849) et *Bettine* (Gymnase, 30 octobre 1851). Destinées à la scène, ces pièces furent froidement accueillies.

De 1851 à 1861, il y eut un temps d'arrêt. Mais l'éclatant succès d'*On ne badine pas avec l'amour* (Comédie-Française, 18 novembre 1861), fut le point de départ de nouvelles expériences, et *Carmosine* (Odéon, 7 novembre 1865), *Fantasio* (Comédie-Française, 18 août 1866), *Barberine* enfin (Comédie-Française, 27 février 1882), virent successivement le feu de la rampe.

De toutes ces pièces, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* est celle qui compte le plus de représentations (342, à la date du 1er janvier 1887).

S'il faut en croire Paul de Musset, son frère et la marquise de X... ont posé pour les deux personnages d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Une conversation eut lieu un jour entre eux, à peu de choses près comme elle est rapportée dans le proverbe. Seulement le dénouement fut ajouté, et le poète n'épousa pas la marquise.

8 avril 1878. — Comédie-Française : LES FOURCHAMBAULT, comédie en cinq actes, d'Émile Augier.

Cette pièce, la dernière que M. Emile Augier ait fait jouer, n'est pas son chef-d'œuvre ; c'est cependant un ouvrage de valeur qui a eu dans sa nouveauté plus de cent représentations et qui est resté au répertoire. M. Emile Augier, on peut le dire, s'est arrêté en plein succès. Il a raconté lui-même, au critique allemand Lindau, qui lui demandait la cause de son silence, une piquante anecdote. Elle explique sa résolution. Un jour qu'il était chez un directeur de théâtre, on annonça la visite de M. Scribe. « Encore ce vieux tourment », dit avec impatience le directeur. M. Emile Augier sortit et se promit de ne pas s'exposer à mériter un jour un semblable reproche ; il s'est tenu parole.

Ce n'est peut-être pas là toute la raison de son silence. Les auteurs dramatiques ne se sentent plus comme autrefois soutenus par un public fidèle et sympathique. Les spectateurs de passage qui remplissent les théâtres connaissent à peine les auteurs ; ils n'entendent guère les choses à demi-mot et ils font de grands succès à des œuvres médiocres. Il n'est pas étonnant qu'un auteur longtemps applaudi, et qui a sa manière très personnelle,

hésite à livrer bataille devant des inconnus, et, s'il s'y refuse, on ne saurait l'en blâmer.

M. Emile Augier a conquis le droit de se reposer. Son œuvre est bien vivante et il nous semble qu'elle est de force à résister au temps. Quelques bonnes comédies de plus nous auraient réjouis, mais elles n'auraient sans doute rien ajouté à la gloire de l'auteur. A tout prendre il a donné un bel exemple de modération et de sagesse. On l'admirera mais on ne l'imitera guère.

9 avril 1782. — Théâtre-Français : L'INAUGURATION DU THÉATRE-FRANÇAIS, prologue en un acte et en vers, d'Imbert.

Il s'agit du théâtre qui devait prendre, plus tard, le nom d'Odéon, et dont, je l'ai dit, MM. Porel et Monval ont récemment raconté l'histoire.

Qui dit inauguration d'un théâtre dit prologue. Aussi, les sociétaires du Théâtre-Français, pour qui la nouvelle salle avait été construite, avaient-ils chargé d'en composer un, Imbert, l'auteur alors estimé du *Jaloux sans le savoir* et de *Gabrielle de Passy*, parodie de la *Gabrielle de Vergy*, de Du Belloy.

Hélas! le succès ne répondit pas à l'attente générale, en dépit d'un certain nombre de traits « ingénieux », dit le rédacteur de *l'Almanach des Spectacles* de 1782, mais, en tout cas, de mauvais augure, notamment le mot de Mercure à l'acteur chargé de représenter la Cabale : « Quoi, la porte est à peine ouverte et vous voilà ! »

Elle y était, en effet, et le prologue fut vertement sifflé, à ce point même que, malgré la présence de la Reine et de madame Elisabeth, on dut baisser la toile avant la fin.

Le nouveau théâtre présentait, comme aujourd'hui, un bâtiment isolé dans les quatre faces, mais flanqué à

droite et à gauche de deux pavillons réunis au monument par deux ponts de communication sous lesquels on pouvait descendre à couvert.

Quant à la salle, on s'accordait à dire que « c'était une belle construction, *mais* qu'elle ne répondait pas à sa destination sous le double rapport de l'optique et de l'acoustique ».

On critiqua aussi certains détails de la décoration, notamment la représentation, autour du lustre, des douze signes du zodiaque, représentation qui donna lieu à des réflexions peu obligeantes pour les abonnés. On fit remarquer, par exemple, que Mlle J... (d'une vertu douteuse), était dans une loge dominée par la *Vierge*, et M. B..., (dont le cas n'était pas douteux) sous celui du *Capricorne*.

Aussi, lorsqu'à la suite de l'incendie de 1799, la salle fut reconstruite, eut-on soin de choisir des sujets de décoration moins symboliques.

Le théâtre ainsi réédifié, devait, du reste, être encore une fois la proie des flammes. Ce n'est qu'en 1819 qu'il fut rebâti tel qu'il existe aujourd'hui.

10 avril 1840. — Opéra : LES MARTYRS, opéra en quatre actes, paroles de Scribe, musique de Donizetti.

L'opéra des *Martyrs* ou de *Poliuto* est très connu. Tamberlick s'y est fait entendre maintes fois aux Italiens, et il y a trois ans à peine, l'Opéra-Populaire du Château-d'Eau en a donné un certain nombre de représentations. Je n'en parlerai donc pas.

Je préfère appeler l'attention du lecteur sur la *notice* qui accompagne le livret, notice assez ignorée et intéressante à double titre, d'abord parce qu'elle offre un résumé très succinct de l'histoire de l'œuvre, puis parce que Scribe nous y explique, avec un singulier mélange de

modestie et de vanité, comment il a compris sa tâche d'*arrangeur* de Corneille.

« J'aurais voulu, dit-il, respecter et conserver intacts tous les vers de *Polyeucte*, mais la musique a des exigences auxquelles on doit se soumettre ; de plus, il a fallu traduire les principaux morceaux d'après la partition déjà faite du *Poliuto* (poème de Nourrit, qui devait, comme on sait, créer le principal rôle), composé pour le théâtre de Saint-Charles, et défendu avant sa représentation, par la censure de Naples ».

» Si je me suis permis de supprimer les quatre confidents ou confidentes de Corneille, c'est que l'Opéra doit mettre en action ce que la tragédie met en récit. Quant au rôle du père, du gouverneur Félix, j'ai suivi l'idée donnée par Voltaire, qui désirait qu'à ce caractère pusillanime et peu digne de la tragédie, on substituât celui d'un zélé défenseur des divinités du paganisme, fanatique dans sa croyance comme Polyeucte dans la sienne. »

N'admirez-vous pas la désinvolture de Scribe traitant Félix de personnage *peu digne de la tragédie*, et Polyeucte de *fanatique* ?

Quant au procédé adopté par lui pour conserver, autant que possible, intacts les vers de Corneille, en voici un curieux échantillon.

Tout le monde a présente à la mémoire la scène admirable où Pauline affolée, éperdue, conjure Polyeucte de ne point donner son sang pour ce Dieu qu'elle ne connaît pas. Du moins, dit-elle :

Adorez-le dans l'âme et n'en témoignez rien.

Scribe a *respecté* ce vers, mais il le place dans la bouche de Sévère, et au lieu de la réponse indignée de Polyeucte :

Que je sois tout ensemble idolâtre et chrétien !

on trouve dans *les Martyrs* cette naïve réflexion du même Sévère :

Et nos lois, *à ce prix, protègent* le chrétien !

Naturellement, puisque le chrétien se contente d'adorer Dieu dans l'âme et n'en *témoigne rien !*

Il n'y a pas d'ailleurs qu'avec Corneille que Scribe prenait ses aises. Ne trouvons-nous pas en tête d'une autre notice, celles des *Vêpres siciliennes*, cette affirmation catégorique et péremptoire :

« Le massacre connu sous le nom de Vêpres siciliennes n'a jamais existé. »

11 avril 1868. — Athénée : FLEUR-DE-THÉ, opéra-bouffe en trois actes, paroles de Duru et Chivot, musique de Ch. Lecocq.

La partition de *Fleur-de-Thé* est la première en date des opérettes en trois actes de M. Lecocq et l'une des plus jolies qu'il ait écrites.

La représentation de cet agréable ouvrage fut même, en 1868, une véritable révélation, sinon pour le public qui s'intéressait surtout au jeu fantaisiste de Désiré et de Léonce, au moins pour les amateurs et les artistes, et plus d'un, en rentrant, le soir de la première, se dit que le nouveau venu donnerait de la tablature à Offenbach.

Ce nouveau venu avait alors trente-six ans bien sonnés, et malgré des efforts opiniâtres, n'avait réussi encore à faire jouer qu'un certain nombre de bluettes sans importance, notamment le petit opéra-comique du *Docteur Miracle*, couronné *ex-æquo* avec Bizet, dans le concours ouvert par Offenbach, en 1857, au théâtre des Bouffes-Parisiens.

Depuis, M. Lecocq a écrit une vingtaine d'opérettes qui,

à défaut d'une originalité très nettement accusée, se recommandent par l'élégance de la facture, l'heureuse entente de la scène, la grâce et la finesse de l'inspiration.

Comment l'auteur de *la Fille de madame Angot*, du *Petit Duc* et du *Jour et la Nuit* n'est-il pas décoré ?

12 avril 1873. — Renaissance : JANE, drame en trois actes, de Touroude.

Ce drame qui eut un vif succès de première, mais ne se maintint pas sur l'affiche, commençait bien et finissait mal. On pourrait en dire autant de la carrière théâtrale de Touroude. Ses dernières pièces ne valent pas les premières. Il mourut jeune, sans avoir eu la satisfaction de donner un pendant à son œuvre de début, *le Bâtard*, qui avait placé d'emblée son auteur au rang des écrivains dramatiques avec qui il fallait désormais compter. Il n'est pas rare qu'un auteur donne d'abord tout ce qu'il a. Les esprits riches de leur propre fonds ont seuls le privilège de se renouveler sans cesse.

Un incident assez amusant s'était produit au cours des représentations du *Bâtard*. Je profite de l'occasion qui m'est offerte de le rappeler.

Le titre avait quelque peu scandalisé les censeurs. Ils exigèrent donc que l'œuvre prît le nom de son principal personnage, Armand. Un rédacteur de je ne sais quel journal approuva fort cette exigence, tout en s'étonnant qu'elle ne s'étendît pas à un vers célèbre des *Plaideurs :*

Monsieur, je suis *bâtard* de votre apothicaire

qu'on devait logiquement, disait-il, remplacer par celui-ci :

Monsieur, je suis l'*Armand* de votre apothicaire.

Le lendemain l'autorisation était accordée de rétablir le texte primitif. Une plaisanterie vaut souvent mieux qu'une longue dissertation.

13 avril 1811. — Variétés : QUINZE ANS D'ABSENCE, vaudeville en un acte, de Brazier et Merle.

Toute l'action de cette petite pièce repose sur la situation comique d'un mari qui, accablé par sa femme d'un déluge de questions et de reproches, ne trouve pas le moyen de placer un seul mot pour s'expliquer et se défendre.

Le lecteur a reconnu la donnée d'une spirituelle saynète de M. Abraham Dreyfus, *Un Crâne sous une Tempête.*

Je parierais bien cependant que M. Dreyfus ne connaît pas même de nom le vaudeville de Brazier et de Merle.

Les idées dramatiques sont comme les atomes, toujours en circulation..., sans qu'on s'en doute, le plus souvent.

14 avril 1720. — Comédie-Italienne : LES AMANTS IGNORANTS, comédie en trois actes, d'Autreau.

On connaît les vers de *la Métromanie* où Baliveau rappelle l'époque de ses débuts littéraires :

> Dans ma tête, un beau jour, ce talent se trouva,
> Et j'avais cinquante ans quand cela m'arriva

vers écrits, dit-on, par Piron, à l'adresse de La Chaussée qui n'entra qu'à l'âge de quarante et un ans dans la carrière dramatique.

Autreau, comme de nos jours le fondateur du *Petit Journal*, Polydore Millaud, dit Frascati, s'adonna au

théâtre plus tard encore, à soixante ans. On ne peut pas dire qu'ils y avaient été poussés par une vocation irrésistible !

Il n'en écrivit pas moins une quinzaine de comédies, presque toutes bien accueillies, celle-ci, notamment, où l'on trouve le germe du *Galant coureur*, de Legrand, du *Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, de *l'Amant auteur et valet*, de Cérou, du *Valet de son rival*, de Scribe, de *la Correspondance*, de Madame de Bawr, et autres pièces analogues. Il est vrai que cette donnée avait déjà servi à Scarron pour son *Jodelet maître et valet*.

C'était le temps où Danchet et Campra, âgés à eux deux de cent trente-neuf ans, donnaient à l'Opéra leur *Achille et Déidamia*, ce qui faisait dire que ce n'était pas là des jeux d'enfants.

Un peu plus tard, Crébillon devait faire jouer son *Triumvirat* à quatre-vingts ans. Quand l'œuvre d'un poète de cet âge-là ne vaut rien, on se console en pensant qu'il n'en fera plus d'autres.

Il y aurait toute une étude à faire sur l'âge des auteurs ; je me contenterai de rappeler que La Fontaine avait quarante-sept ans quand il publia son premier recueil de fables et que Rameau en avait cinquante quand il écrivit son premier opéra.

15 avril 1775. — Reims : LE JUGEMENT DERNIER, tragédie, par le sieur Ardax du Mont-Liban, jouée par des Marionnettes.

« Cette pièce, ajoutait le programme, dont un exemplaire était resté entre les mains de M. Ch. Magnin à qui nous empruntons ces détails, cette pièce sera composée de trois mille cinq cents figures en bas-relief, que l'on

fera marcher selon l'ordre qu'on leur imposera. L'auteur, qui n'a d'autre but que d'édifier le public en le récréant, a suivi les Livres Saints... »

L'annonce d'un spectacle aussi moral et aussi récréatif devait attirer la foule comme l'attirait encore il n'y a pas longtemps *la Tentation de Saint-Antoine*, une des pièces les plus célèbres du répertoire spécial de ces

> Petits acteurs charmants que l'on taille en plein bois,
> Trottant, gesticulant, le tout par artifices,
> Tirant leur jeu d'un fil et leur voix des coulisses,
> Point soufflés, point sifflés, de bonnes mœurs...

Ainsi les dépeignait Lemière, il y a plus de cent ans, et depuis ils n'ont pas cessé d'avoir

> ...Pour premier soutien de leurs scènes bouffonnes
> Le suffrage éclatant des enfants et des bonnes.

Honneur aux marionnettes ; en elles les fondateurs de l'Opéra-Comique ont trouvé des interprètes alors qu'on les réduisait au monologue ; elles ont créé ou contribué à créer avec *Polichinelle distributeur d'esprit* (**1741**) un genre qui nous a valu de petits chefs-d'œuvre d'esprit et de bonne humeur, la *Revue;* Haydn n'a pas dédaigné d'écrire pour elles cinq petits opéras ; enfin elles ont joué tout d'abord Molière en Allemagne.

16 avril 1851. — Opéra : SAPHO, opéra en trois actes, paroles d'Émile Augier, musique de Charles Gounod.

Les érudits se sont donnés carrière à l'occasion de la récente reprise de cet opéra de *Sapho*, qui, par une étrange fortune, a été, dans l'espace de trente-trois ans, représenté à l'Opéra sous trois formes différentes, en trois, en deux, et en quatre actes.

Mais, si l'on a débattu — sans la résoupre — la double

question de savoir s'il y a eu une ou deux Sapho, et si l'héroïne de MM. Augier et Gounod a été, de concert avec le poète Alcée, l'alliée ou l'adversaire du tyran Pittacus, on n'a publié nulle part, croyons-nous, la liste des pièces de théâtre inspirées par l'amante infortunée de Phaon.

Voici cette liste :

1700. — *Sapho*, deuxième entrée (comme on disait alors), du *Triomphe des Arts*, opéra-ballet de Lamotte et La Barre.

1739. — La poésie, personnifiée par Sapho, première entrée des *Festes d'Hébé*, opéra-ballet de Rameau.

1778. — *Phaon*, opéra en deux actes de Piccini.

1794. — *Sapho*, drame lyrique en trois actes, paroles de Madame Pipelet (?) musique de Martini, représenté au théâtre Louvois.

1794. — *Sapho*, opéra de Mayer (Venise, théâtre de la Fenice).

1810. — *Sapho*, opéra de Kanne (Vienne).

1820. — *Saffo*, opéra de Riario Sforza (Florence).

1822. — *Sapho*, tragédie lyrique en trois actes, paroles d'Empis et Cournol, musique de Reicha (opéra de Paris).

1834. — *Sapho*, opéra de Van Brée (Amsterdam).

1841. — *Saffo*, opéra de Ferrari (Venise).

1842. — *Saffo*, opéra de Pacini, assez souvent représenté au Théâtre Italien.

1850. — *Sapho*, drame en un acte, en vers, de Philoxène Boyer, joué à l'Odéon. On y trouve des vers d'une préciosité étrange, ceux-ci par exemple, que l'auteur a mis dans la bouche de son héroïne, réclamant de Phaon qui s'éloigne

> Un fil d'or, un cheveu pour coudre ma paupière
> Et ne plus voir personne après l'être adoré.

1851. — *Sapho*, l'opéra de Gounod qui fait l'objet de notre causerie.

1854. — *La Reine de Lesbos*, drame en un acte, de Juillerat (Comédie Française).

1881. — *Sapho*, scène dramatique d'Armand Silvestre (théâtre de la Gaîté).

Total : 15 ouvrages sans compter les *Sapho* inédites, celle de M. Arsène Houssaye entre autres, et un nombre considérable de parodies ou de vaudevilles, tels que *la Nouvelle Sapho*, de Laffichard et Valois, *Sapho de Lyon*, de Dupaty, Pain et Bouilly, *le Saut de Leucade*, de Thiéry et Diache, un autre *Saut de Leucade*, de madame Belfort, etc., etc.

Et je n'ai pas la prétention de ne rien oublier !

Or, tous les critiques s'accordent à dire que l'histoire de Sapho n'est pas dramatique, dans le sens théâtral du mot.

Pourquoi donc cette obstination des auteurs à la mettre sans cesse à la scène ?

17 avril 1874. — Cercle des Mirlitons : L'ADORABLE BELLE-POULE, opérette en un acte, de Louis Gallet, musique de Jules Massenet.

Cette aimable bluette, simple amusement d'une soirée et dont quelques spectateurs seulement ont gardé le souvenir, avait pour interprètes deux amateurs, MM. Boussenot et Dreyfus, et Mesdames Dartaux, Wertheimberg et Granier.

La « petite Granier » était alors absolument inconnue du public. Engagée à la Gaîté, elle s'était heurtée à l'antipathie peu motivée d'Offenbach, alors directeur de ce théâtre, et n'avait obtenu qu'à grand'peine un bout de rôle dans une reprise du *Mariage aux lanternes*. Sa gentillesse et sa jolie voix n'en firent que plus d'impression le soir de la première de *l'Adorable Belle-Poule*.

Qui se doutait cependant, parmi ceux qui l'applaudi-

rent ce soir-là, que treize ans plus tard Massenet songerait à elle pour reprendre un des rôles les plus difficiles de son théâtre. On sait qu'au moment de l'incendie de la salle Favart il était fortement question de remonter *Manon* avec Jeanne Granier.

Il y a tant d'artistes qui ne tiennent pas les promesses de leur début qu'on aime à signaler les noms de ceux qui les remplissent et les dépassent.

18 avril 1873. — Comédie-Française: L'ACROBATE, comédie en un acte, d'Octave Feuillet.

Cette petite pièce dont la donnée est hardie, car il s'agit d'un amant surpris en flagrant délit par le mari, est sauvée par des détails heureux et par une exécution habile. Tout l'art de M. Octave Feuillet est là. Dans ses romans comme dans ses drames, il ne craint pas les situations violentes, mais il les présente de telle sorte qu'elles ne blessent aucune susceptibilité. D'autres ont besoin des mots les plus bas pour peindre les choses les plus ordinaires; lui, sait faire accepter les situations les moins acceptables : il fait tout entendre, et ses expressions n'offensent pas les oreilles les plus délicates. Par là il est dans la tradition française et littéraire.

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
> Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux

disait Boileau. On peut ajouter tout aussi justement qu'il n'est point de situation, point de défaut, point de caractère qu'avec de l'adresse on ne puisse porter à la scène. L'art embellit tout ce qu'il touche ; M. Octave Feuillet ne l'ignore pas, et les femmes surtout lui savent gré de s'en souvenir. Or, comme le disait un vieux comédien, Faure, à M. Legouvé la veille de la première représentation de

Louise de Lignerolles : « Quand les jupons vont quelque part, le succès est sûr, les culottes suivent toujours. »

19 avril 1678. — Opéra : PSYCHÉ, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Thomas Corneille, musique de Lulli.

Psyché est un des trois seuls opéras de Lulli dont Quinault n'a pas écrit les paroles.

L'auteur de tant de livrets applaudis se trouvait momentanément en disgrâce par suite d'une intrigue de cour dont la représentation d'*Isis* avait été le point de départ.

On sait que la déesse adorée en Égypte sous le nom d'Isis n'était autre que la nymphe Io, métamorphosée en vache par Jupiter, qui ne trouva que ce moyen médiocrement galant de soustraire sa maîtresse à la vengeance de sa femme légitime, la jalouse et irascible Junon.

Or des envieux prétendirent que, sous les traits de Jupiter, de Junon et d'Io, Quinault avait eu l'audace de représenter Louis XIV, la reine et madame de Montespan ; l'allusion n'était pas flatteuse pour madame de Montespan et Marie-Thérèse n'avait guère que le droit de se taire. Le poète d'ailleurs était bien innocent ; il n'en fut pas moins exilé pendant deux ans.

Obligé de chercher un nouveau collaborateur, Lulli s'adjoignit Thomas Corneille, qui se fit aider dans son travail par son neveu Fontenelle.

Au fond, la nouvelle *Psyché* n'était qu'une imitation déguisée de celle du grand Corneille, de Molière et de Quinault.

Or, voici de quelle singulière manière Fontenelle appréciait l'œuvre dont il s'était inspiré de si près.

Si, selon lui, l'auteur du *Cid* avait réussi dans un

genre qui n'était pas le sien, c'est que, « étant à l'ombre du nom d'autrui, il s'était abandonné à un excès de tendresse dont il n'aurait pas voulu déshonorer son nom ! »

Se figure-t-on Corneille, hésitant à écrire la merveilleuse déclaration de l'Amour à Psyché, de crainte de *déshonorer son nom ?*

20 avril 1858. — Palais-Royal : UNE SOIRÉE CHEZ BRASSEUR, pochade en un acte, par Amédée de Jallais.

Pendant d'assez longues années, ce fut une mode au Palais-Royal de représenter des pièces dont les titres étaient empruntés aux noms des comédiens qui se jouaient ainsi eux-mêmes. On eut *Grassot tueur de lions*, *mademoiselle Déjazet au sérail*, *Ravel en voyage*, *Grassot embêté par Ravel*, etc.

Les gens de goût blâmèrent généralement cet usage qui donnait aux acteurs une importance peut-être excessive. On y a définitivement renoncé depuis, et l'on a bien fait.

Ce n'est pas qu'on tienne les comédiens en moindre estime. Nous sommes loin du temps où l'un des critiques les plus autorisés de la Restauration, Delaforest, écrivait gravement les lignes qui suivent : « Dans la hiérarchie de déconsidération que l'estime publique établit entre les gens de théâtre, il faut placer d'abord les danseurs, puis les chanteurs et enfin les comédiens. »

On décore aujourd'hui les comédiens et les chanteurs ; à quand le tour des danseurs ?

21 avril 1852. — Comédie-Française : LE BONHOMME JADIS, comédie en un acte, d'Henri Murger.

M. Arsène Houssaye raconte dans ses *Confessions*, que, lorsqu'il était directeur de la Comédie-Francaise,

il lui arrivait souvent de donner une petite pièce contemporaine après une tragédie jouée par Rachel.

C'était en réalité une somme assez ronde qu'il prenait au théâtre pour l'offrir à l'auteur, puisque mademoiselle Rachel faisait à elle seule le maximum. « Mais, ajoute-t-il, pouvait-on mieux placer l'argent de la Comédie-Française? Je ne faisais cela que pour Musset, Gozlan, Albéric Second et Murger. »

Il nous semble bien aujourd'hui que tous ces noms ne vont pas ensemble. Alfred de Musset et Albéric Second, qu'en pensez-vous? Le temps remet chacun à sa place.

Quoi qu'il en soit, la pièce de Murger qui bénéficiait de cette faveur était précisément *le Bonhomme Jadis*, merveilleusement joué par Provost, étincelant de verve dans son récit de bataille, par la charmante Mlle Fix, et par Delaunay, cette incarnation même de la jeunesse si cha udement chantée par Murger.

Un vieillard marie deux jeunes gens qui s'aimaient sans oser se le dire. Voilà toute la pièce. Mais, comme le dit Jules Janin en en rendant compte, « un acte debout vaut mieux que cinq cents actes morts et enterrés ». Or, celui-ci porte gaillardement ses trente-cinq printemps et, comme le bonhomme Jadis, reste jeune tout en se faisant vieux.

22 avril 1843. — Odéon : LUCRÈCE, tragédie en cinq actes, de Ponsard.

Œuvre d'un jeune avocat de Vienne, dont elle était le début au théâtre, apportée à Paris par un ami de l'auteur, Charles Raynaud, refusée par le comité du Théâtre-Français, dédaignée par mademoiselle Rachel, qui, plus tard, dans une représentation extraordinaire, devait jouer cependant les deux rôles de Tullie et de Lucrèce,

cette tragédie de *Lucrèce* n'avait été représentée que grâce à la sagacité du directeur de l'Odéon, le légendaire Lireux, qui, seul, avait flairé un succès là où tout le monde pronostiquait une chute.

Il fut éclatant, en effet, ce succès, et les circonstances au milieu desquelles se produisit l'œuvre nouvelle y aidèrent puissamment.

L'école romantique était en défaveur, et *les Burgraves* venaient, un mois auparavant, de tomber lourdement à la Comédie-Française.

En face du drame épique de Victor Hugo, que devait-on trouver dans *Lucrèce* ?

Un cadre historique, une action très simple, calquée sur le récit de Tite-Live, et dénuée de coups de théâtre, des scènes bien conduites, et surtout un style concis, solide, vigoureux, où le public crut retrouver, par moments, comme un reflet de la poésie cornélienne. Il n'en fallait pas plus pour déterminer la réaction qui, comme on dit, était dans l'air, pour donner naissance à l'école du *bon sens*, par opposition à l'école romantique, et pour créer à côté des *hugolâtres*, le parti des *ponsardistes*.

Cette réaction ne dura pas, du reste, et ne pouvait durer bien longtemps.

Lireux s'en aperçut à ses dépens, lorsque, l'année suivante, il crut trouver, dans la tragédie du *Vieux Consul*, d'Arthur Ponroy, un pendant à *Lucrèce*.

Le Vieux Consul tomba à plat, et certains vers à effet, dits par Rouvière d'un ton convaincu et avec un accent méridional prononcé, furent même accueillis par un fou rire, ceux-ci, par exemple, qui sont restés légendaires.

> Il a parlé des morts, cet enfant, c'est justice!
> Je puis aussi vous dire, évoquant les tombeaux,
> Trois cents mille Teutons mangés par les corbeaux!!

23 avril 1816. — Opéra : LE ROSSIGNOL, opéra en un acte, paroles d'Etienne, musique de Lebrun.

Si le public apprécie parfois avec une extrême sévérité des œuvres d'une valeur incontestable, il lui arrive aussi de s'enticher de productions médiocres, au succès desquelles l'art est absolument étranger.

Un exemple très caractéristique de cet engouement irréfléchi nous est fourni par *le Rossignol*, et c'est pourquoi nous avons donné à cet ouvrage insignifiant une place dans nos causeries.

L'auteur de la musique, Louis-Sébastien Lebrun, avait, au début de sa carrière, figuré sans éclat, comme chanteur, dans la troupe de l'Opéra et dans celle du théâtre Feydeau. Il s'était ensuite adonné à la composition et avait écrit une douzaine d'opéras-comiques dont aucun n'avait laissé de trace durable, lorsqu'il s'avisa de présenter à l'Opéra, en collaboration avec Etienne, le petite acte du *Rossignol*.

Le succès de cette pastorale, « naïvement érotique », dit un critique, fut immense, grâce sans doute au talent des principaux interprètes, madame Albert Hymm, une délicieuse Philis, Lays (le bailli) « ami de tous les pères et père de tous les enfants », et aussi le célèbre flûtiste Tulou.

De 1816 à 1826, la pièce n'obtint pas moins de cent quarante représentations, chiffre énorme pour l'époque. C'est le jour de la 92e (le 13 février 1820), que le duc de Berry fut assassiné en sortant de l'Opéra.

De 1826 à 1830, nouvelle série de fructueuses représentations : 53 en tout. Mesdames Dorus et Damoreau chantent ensuite tour à tour les airs à roulades de Philis. Une dernière reprise a lieu le 24 mai 1850, avec MM. Fleury, Portehaut, Bremont et le flûtiste Dorus.

Enfin, le 31 décembre 1832, *le Rossignol* fait entendre, pour la *deux cent vingt-cinquième* et dernière fois, aux Parisiens, son ramage, qu'au dire de Castil-Blaze, dont Lebrun était la bête noire, « des Iroquois, des crétins même, eussent impitoyablement sifflé ».

Peu s'en est fallu que nous ne le réentendissions sous la direction de M. Vaucorbeil qui, nous assure-t-on, avait eu un moment l'idée bizarre de remettre l'opéra de Lebrun à la scène.

24 avril 1843. — Théâtre Français : JUDITH, tragédie en trois actes, de madame Émile de Girardin.

Représentée, pour la première fois, deux jours après *Lucrèce*, la tragédie de madame de Girardin eut un sort beaucoup moins heureux que celle de Ponsard et ne fut jouée que neuf fois.

Elle offrait cependant le double attrait d'avoir pour principale interprète mademoiselle Rachel, et d'être la première œuvre dramatique écrite spécialement pour la jeune et déjà illustre tragédienne.

Mais s'il est un sujet peu théâtral, c'est l'histoire de la célèbre veuve de Béthulie.

Avant madame de Girardin, l'abbé Boyer, Bouvot, Decomberousse, et d'autres encore, en avaient fait l'expérience à leurs dépens. Cette nouvelle tentative ne réussit pas mieux que les précédentes, et il ne se trouva même plus personne pour s'attendrir, comme le naïf banquier dont parle si plaisamment Racine, sur le sort

> ... de ce pauvre Holopherne
> Si méchamment mis à mort par Judith !

L'insuccès de sa première tragédie ne découragea pas madame de Girardin, qui s'empressa d'en écrire une seconde.

Ainsi vit le jour, le 13 novembre 1847, une *Cléopâtre* en cinq actes et en vers, dont — personne ne l'a remarqué, je crois, — le premier acte, comme l'œuvre posthume de Massé, représentée en 1885, n'est autre chose que la mise en scène d'*une Nuit de Cléopâtre*, de Théophile Gautier.

25 avril 1863. — Vaudeville : UN HOMME DE RIEN, comédie en quatre actes, d'Aylic Langlé.

Elle eut son heure de succès, cette comédie oubliée aujourd'hui comme son auteur, qui, chargé sous l'Empire de hautes et délicates fonctions, la direction du service de la presse, entre autres, rêva toujours de mener de front l'administration et le théâtre.

Aylic Langlé s'était lié au ministère des colonies avec Ludovic Halévy ; que de causeries sur le théâtre furent échangées entre les deux amis dans ce café de la Rotonde dont ils étaient les habitués, où se rencontraient régulièrement avec eux Arsène Houssaye, Xavier Aubryet et où fut peut-être ébauché le plan d'*un Homme de rien !*

Cette pièce présente un mélange curieux d'esprit du meilleur aloi et de clinquant, de verve et de sensiblerie, d'épisodes à la Dumas et de tirades à la Sardou, d'essais de couleur locale et d'inexactitudes historiques flagrantes; il s'exhalait de l'œuvre entière un parfum de jeunesse qui séduisit tout le monde; les deux premiers actes surtout, très amusants, très brillants, furent chaleureusement accueillis.

Une seconde tentative fut moins heureuse ; à la jeunesse de Sheridan (l'homme de rien), l'auteur eut le tort de vouloir donner comme pendant *la Jeunesse de Mirabeau ;* le proverbe dit justement : *non bis in idem.*

Quelques années après, Aylic Langlé, nommé préfet de la Meuse, mourait, jeune encore, peu de temps avant la guerre et la Commune que, par une intuition singulière, il avait prévues.

26 avril 1830. — Nouveautés : RAFAËL, drame lyrique en trois actes, de Théaulon, musique choisie dans les partitions italiennes et allemandes.

Le simple exposé du sujet d'une pièce donne quelquefois, mieux que de longs commentaires, la note du goût du public à certaines époques. Voici ce qu'on applaudissait au mois d'août 1830. On reconnaîtra tout d'abord que ce drame lyrique, dont les rares morceaux inédits avaient été écrits par Adam, n'a rien de commun avec ceux de Wagner.

Rafaël est le fils du bourreau ; la jeune Mariquita lui a inspiré la plus vive passion ; cette infortunée est accusée d'un crime qu'elle n'a point commis ; condamnée à mort, elle est livrée à Rafaël, qui a le pouvoir de la sauver si elle consent à le prendre pour époux ; elle refuse, et il lui tranche la tête.

Succès..... de stupeur, ajoute le rédacteur de l'almanach Barba, à qui nous avons emprunté cette analyse fidèle. On le comprend de reste.

27 août 1747. — Théâtre-Français : LE MÉCHANT, comédie en cinq actes, en vers, de Gresset.

Gresset a eu l'heureuse fortune d'écrire un poème badin fort agréable et de faire une bonne comédie. *Le Méchant* obtint un vif succès et l'auteur en conçut quelque orgueil, non sans raison. Voltaire, le maître railleur, essaya de le rabaisser un peu. Plus tard, quand

Gresset, devenu plus dévôt, se repentait presque d'avoir fait une bonne pièce, il disait :

> Gresset se trompe, il n'est pas si coupable.
> Pour achever cette œuvre du démon,
> Un vers heureux et d'un tour agréable
> Ne suffit pas; il faut une action,
> De l'intérêt, du comique, une fable,
> Des mœurs du temps, un portrait véritable, etc.

Tout cela se trouvait vraiment dans *le Méchant*, et nous l'y voyons encore aujourd'hui.

Il n'y a pas de pièce, peut-être, dont on ait retenu autant de jolis vers. Chose rare, en ce temps-là, Gresset n'a pas moins de cœur que d'esprit et de grâce. Il a rencontré les traits les plus heureux pour exprimer ses pensées et il s'est vraiment élevé au-dessus de lui-même. Sa pièce parut si remarquable à ses contemporains, qu'ils cherchèrent toutes sortes de mauvaises raisons pour la déprécier. Delille disait volontiers que Gresset n'était pas l'auteur de la plupart de ses vers, qu'il les avait saisis au passage dans la conversation, et il citait, comme exemples :

> Les sots sont ici bas pour nos menus plaisirs.....
>
> Elle a d'assez beaux yeux pour des yeux de province.....

Gresset notait donc et les traits d'esprit et les sottises; il devait parler très peu. En tout cas, qu'il ait inventé ces choses ou qu'il les ait recueillies seulement, il n'importe guère. Il a eu l'art de les faire entrer dans sa pièce et de leur donner le tour précis des vers; c'est par là qu'elles vivent et elles sont bien à lui. Delille n'eût pas mal fait d'en noter beaucoup de la sorte ; s'il y eût songé,

il passerait pour un observateur très fin et non pas seulement pour un versificateur habile, mais on ne saurait penser à tout.

28 avril 1865. — Opéra : L'AFRICAINE, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer.

> Comme l'oiseau blessé qui fait son dernier bond,
> Mon cœur ne palpite qu'à peine,
> Je suis fini ! fini ! Le ciel n'a pas voulu
> Que je puisse m'asseoir parmi le groupe élu
> Des gens qui verront *l'Africaine*.

Ainsi parle Henri Murger, comme sous l'influence d'un pressentiment funèbre, dans l'avant-dernière pièce de ses *Nuits d'hiver*, « le Testament », et ces vers ironiques, que traverse une pointe de mélancolie, écrits plusieurs années avant la première représentation de *l'Africaine*, indiquent bien avec quelle curiosité impatiente on en attendait l'apparition.

Comme autrefois Sacchini, Meyerbeer ne vécut pas assez longtemps pour jouir de son triomphe. Il mourut le 2 mai 1864, et *l'Africaine* ne fut jouée que le 28 avril 1865.

L'œuvre de Meyerbeer fut accueillie avec enthousiasme. Si l'on remarqua dans le milieu de la partition quelques traces de fatigue, le premier acte et surtout les deux derniers allèrent aux nues. Aussi, dans un compte rendu dithyrambique de la pièce nouvelle, un journaliste compara-t-il *l'Africaine* à ces grandes batailles dont le sort n'est fixé qu'à la fin de la journée, mais qui font oublier d'elles tout ce qui n'est pas la victoire. Une infime minorité protesta, Azevedo en tête, qui se moqua de ses contradicteurs, en les comparant aux moutons de Panurge. Mais cette opposition ne pouvait tenir contre l'éclatant et durable succès de *l'Africaine*.

J'ai donc été très surpris de trouver dans *l'Histoire universelle du théâtre*, d'Alphonse Royer, ancien directeur de l'Opéra, cette explication inattendue de ce prodigieux succès : « *l'Africaine* a été donnée le 28 avril 1865 ; *c'était l'année de l'Exposition ;* aussi le nombre des représentations fut-il considérablement augmenté. »

Or, la seconde Exposition universelle n'a eu lieu qu'en 1867.

Et voilà comment écrivent l'histoire... de l'Opéra, ceux qui devraient le mieux la savoir.

29 avril 1865. — Comédie-Française: LE SUPPLICE D'UNE FEMME, pièce en trois actes, par X.

Cet X, comme chacun sait, désigne Émile de Girardin et Alexandre Dumas fils dont le différend, au sujet de la paternité du *Supplice d'une Femme*, est trop connu pour que j'en parle encore.

J'aime mieux donner un souvenir au créateur du principal rôle, Regnier, dont les obsèques devaient être célébrées vingt ans, jour pour jour, après l'apparition de la pièce qui lui avait valu un de ses plus grands succès.

Sans cesser de jouer, avec une verve étourdissante, les Scapin et les Figaro, l'excellent artiste s'était fait, depuis sa double création de Michonnet dans *Adrienne Lecouvreur* et de Julien dans *Gabrielle*, une place à part dans le répertoire contemporain, où il remplissait, avec une égale autorité, les rôles d'intrigants et d'importants et ceux de certains personnages sympathiques, notamment des maris compromis ou trompés, mais intéressants.

Dans cette dernière catégorie se place, je le répète, au premier rang, le rôle de Dumont, du *Supplice d'une Femme*. Qui ne se rappelle la scène muette de la lettre et

celle du dénouement, où il se montrait si simplement pathétique?

Quelque temps auparavant, une situation à peu près analogue à celle de la pièce d'Émile de Girardin avait été traitée par MM. Alphonse Daudet et L'Epine dans leur touchant petit drame de *la Dernière Idole*. C'était Tisserant qui jouait le rôle du mari, et, bien qu'il l'eût composé avec un incontestable talent, il fut dépassé de beaucoup par Régnier.

Et cependant la taille de ce dernier était bien petite pour la scène, la voix sèche, saccadée et un peu nasillarde. Mais il avait la diction si nette, l'accent si juste, le geste si naturel et en même temps si plein d'autorité, qu'il forçait l'émotion et, suivant l'expression de Philoxène Boyer, « poétisait, mieux que personne, notre funèbre habit noir ». Ce n'était pas seulement un comédien capable de rendre avec exactitude et avec conscience un personnage d'imagination ; c'était un véritable artiste, sentant avec son âme, avec ses nerfs, et sans s'écarter cependant jamais des principes classiques.

L'originalité dans la discipline, c'est la marque de presque tous nos talents français.

30 avril 1814. — Cirque : L'ENTRÉE DE HENRI IV A PARIS, pantomime en trois actes, de Cuvelier.

Dès l'année 1610, Henri IV avait été le héros d'une tragédie de Billard de Courgenay, jouée devant Marie de Médicis. A la fin du XVIIIe siècle, on sait quel succès obtint *la Partie de chasse de Henri IV*, interdite, on ne s'explique pas trop pourquoi, tout d'abord à Paris. Mais Collé mettait Henri IV en scène, comme Grétry introduisait, dans son ouverture du *Magnifique*, le motif « vive

ce roi galant », sans aucune arrière-pensée politique.

Il n'en fut pas de même à partir de 1816.

Le 20 avril, treize jours avant l'arrivée à Paris de Louis XVIII, Théaulon et Dartois donnaient au Vaudeville *les Clefs de Paris* ou *le dessert de Henri IV*. « Honneur au petit vaudeville qui le premier a chanté les Bourbons », écrivait à ce sujet le rédacteur de *l'Almanach des spectacles*.

Rien d'amusant d'ailleurs comme les commentaires dudit rédacteur sur toutes les pièces, vaudevilles, comédies, opéras-comiques, pantomimes même, où paraît Henri IV. On donne *les Héritiers Michau* : « Les allusions ne manquent jamais leur effet, s'écrie-t-il, quand il s'agit de fêter le bon Henri » ; *le Béarnais* : « encore une fête, il s'agit de notre bon Henri » ; *l'Entrée de Henri IV à Paris*, la pantomime qui nous occupe : « la foule était telle qu'on fut obligé de placer des bancs dans le manège réservé aux exercices d'équitation, etc., tant il est vrai qu'on ne se lasse jamais de voir l'image chérie du bon Henri, etc. »

Par contre, on n'a pas d'idée du dédain avec lequel est apprécié un vaudeville féerie, *le Rêve en action*, dont l'auteur est, paraît-il, un ancien chansonnier *retiré à la demi-solde* ; « ce monsieur, ajoute sévèrement le critique, est donc incorrigible : on fait des sottises à tout âge ! »

Quelques années après, le nom de Napoléon se substituait dans la faveur populaire à celui de Henri IV. Un écrivain royaliste, Duparc de Lochmaria, auteur d'une tragédie intitulée *le Maréchal de Biron*, en fit l'expérience d'une façon assez inattendue. Quand l'acteur en scène récita le vers

Les enfants d'un héros sont hommes avant l'âge

Le parterre applaudit avec frénésie cette allusion inconsciente au duc de Reichstadt.

MAI

1er mai 1821. — Salle des Tuileries : BLANCHE DE PROVENCE, ou La COUR DES FÉES, opéra en trois actes, paroles de Théaulon et Rancé, musique de Berton, Boïeldieu, Cherubini, Kreutzer et Paër.

La collaboration musicale est un fait assez rare ; l'exception des frères Ricci et de leurs imitateurs, les frères Hillemacher, confirme la règle.

« L'ébauche d'une pièce de théâtre en collaboration, dit quelque part M. Legouvé, qui s'y connaît, est une conversation à deux sur un sujet donné. Quant à l'exécution, tantôt un des collaborateurs ébauche l'ouvrage entier, puis l'autre le reprend et l'achève ; tantôt on se partage les actes ; l'un écrit les deux premiers, l'autre les trois derniers, et on revoit tout en commun ». Ces conditions, on le comprend, ne sont guère applicables à un art comme la composition musicale. Tout au plus pourrait-on admettre un choix entre deux traductions musicales du même type, ou l'hypothèse de deux musiciens s'ingéniant, l'un à trouver des airs, l'autre à les accompagner. Aussi lorsqu'une œuvre lyrique est signée de plusieurs noms, est-elle presque toujours, comme les célèbres arrangements de Castil-Blaze, le résultat d'une collaboration factice, ou, comme *Blanche de Provence*, une pièce de circonstance, c'est-à-dire hâtive et presque for-

cément disparate ; les morceaux qui la composent sont en effet attribués, par avance, à chacun des collaborateurs, sans souci de l'unité du style et de l'harmonie de l'ensemble.

Les cinq auteurs de *Blanche de Provence* étaient Berton, Boïeldieu, Cherubini, Paër et Kreutzer. Je consacre, quelques pages plus loin, une notice spéciale à Kreutzer; quant à ses quatre collaborateurs, voici sur chacun d'eux, un peu au hasard de ma mémoire, un trait caractéristique et peu connu :

A l'instar de Parseval-Grandmaison et, comme plus tard Ponson du Terrail (je demande pardon au lecteur de ce rapprochement entre l'auteur d'*Hector* et celui de *Rocambole*), Berton aimait à figurer ses personnages par de petits bouchons qu'il groupait de manière à se rendre compte de ses effets de mise en scène. Doué d'une très jolie voix, Paër s'offrit un jour à remplacer dans *la Donna di Genio volubile*, de Portogallo, le *primo bùffo* empêché, et le remplaça avec avantage. Cherubini fit mieux encore : pour ne pas faire manquer la première représentation de *la Caverne* de Lesueur, il souffla aux lieu et place du souffleur malade. Boïeldieu composa quelques-uns de ses opéras à Villiers, sur un arbre où il avait installé tant bien que mal un piano.

Tous ces traits-là ne se suivent pas très bien, mais ils ressemblent aux trois actes de *Blanche de Provence*. L'exemple est contagieux. Que ce soit là mon excuse !

2 mai 1835. — Vaudeville : CATHERINE ou LA CROIX D'OR, comédie en deux actes, mêlée de chants, par Brazier et Mélesville. — Palais-Royal : LA CROIX D'OR, comédie en deux actes, mêlée de chants, par Rougemont et Dupeuty, avec airs nouveaux de Pilati.

La scène se passe en 1812. Un fermier picard va se marier. Forcé de tirer au sort, il amène le n° 1. Sa sœur

s'écrie que si quelqu'un veut être le remplaçant de son frère, elle ne sera jamais à un autre qu'à lui. Un étudiant, au Vaudeville, un séminariste, au Palais-Royal, la prennent au mot. Deux ans après, le premier revient dédécoré et lieutenant, le second capitaine et décoré, tous deux crus morts, tous deux ayant perdu la croix d'or qui doit les faire reconnaître, croix d'or bien chère à leur fiancée « car elle renferme les cheveux blancs de celle dont elle a reçu le jour. » Tout s'arrange heureusement, grâce à l'intervention de deux grognards humoristiques et pleins de cœur.

Tel est le sujet de ces deux pièces presque identiques, qui, par une coïncidence curieuse, furent jouées le même soir et furent également applaudies.

Un écrivain romantique, Charles Maurice qui signait Saint-Aguet, afin de ne pas être confondu avec le rédacteur du *Courrier des Théâtres*, avait écrit quelque temps auparavant une nouvelle intitulée l'*If de Croissey* ou *la Croix d'or*, dont le succès avait été si vif que les vaudevillistes à la mode s'étaient empressés de l'arranger pour la scène. Après le Vaudeville et le Palais-Royal, les Variétés et le Gymnase des enfants donnèrent aussi leur *Croix d'or*.

Saint-Aguet et sa nouvelle seraient aujourd'hui bien oubliés si deux musiciens n'avaient pris soin de conserver le souvenir de l'homme et de l'œuvre : Scudo, en adaptant à l'une des meilleures poésies de Saint-Aguet, *le Fil de la Vierge*, une mélodie assez maussade, mais devenue cependant populaire ; Ignace Brull, en s'inspirant de la donnée de *la Croix d'or* pour écrire une charmante partition, qui depuis douze ans se joue sur les théâtres de l'Allemagne.

3 mai 1831. — Opéra-Comique : ZAMPA ou LA FIANCÉE DE MARBRE, opéra-comique en trois actes, paroles de Mélesville, musique d'Hérold.

Au moment de l'incendie de la salle Favart, *Zampa* avait été joué *cinq cent soixante-deux* fois à l'Opéra-Comique. Voici sur ces représentations quelques renseignements inédits recueillis en feuilletant les registres de comptabilité du théâtre. Que le lecteur ne s'effraye pas de la sécheresse de ces renseignements ; les chiffres ont leur éloquence et le relevé des recettes est encore le mode de constatation le moins trompeur du succès.

Du 3 mai 1831, date de la première représentation avec Chollet, Moreau-Sainti, Féréol, Juillet, mesdemoiselles Casimir et Boulanger pour interprètes, au mois d'avril 1835 56
Du 2 septembre 1835 à l'année 1839 72
Du 11 novembre 1842, date de la première reprise solennelle de l'ouvrage, avec Masset, Sainte-Foy, Ricquier, mesdemoiselles Rossi Caccia et Prévost, à la fin de l'année 1846. 76
Du 1er septembre 1856, date d'une nouvelle reprise avec Barbot, Jourdan, Sainte-Foy et Mocker, mesdemoiselles Ugalde et Lemercier, à la fin de l'année 1858 68
Du 6 juin 1863, reprise avec Montaubry, Capoul, Sainte-Foy et Potel, mesdemoiselles Cico et Bélia, à la fin de l'année 1878. (L'œuvre d'Hérold ne quitte l'affiche qu'en 1866, durant cette période) 226
Du 28 janvier 1883, reprise avec MM. Stéphanne, Mouliérat, Grivot, Barnolt, mesdames Mézeray et Chevalier, à la fin de l'année 1884 19
Enfin, du 19 janvier 1886, reprise avec MM. Maurel (un baryton M. Melchissédec avait déjà joué le rôle à Paris), Mouliérat, Grivot, Barnolt, mesdemoiselles Calvé et Chevalier au 25 mai 1887 45

Soit en tout comme je l'ai dit. 562

Ce chiffre est élevé, mais ces représentations n'ont pas eu, on le voit, la régularité, la continuité de celles de *la Dame Blanche*, du *Pré aux Clercs* et du *Domino noir*.

4 mai 1836. — Gymnase: MOIROUD ET COMPAGNIE, comédie-vaudeville en un acte, de Bayard et Jules de Wailly.

Sous une forme légère, ce joli vaudeville touche à quelques-unes des questions les plus délicates que soulève l'application de la loi sur le divorce.

On en jugera par la courte analyse qui suit.

La femme divorcée d'un certain Bonin est devenue madame Blanchet, et ne cesse de vanter à son second mari les qualités du premier, qui a disparu après le divorce et qu'elle croit mort.

Blanchet, que l'humeur acariâtre de sa femme contrarie fort, trouve heureusement une compensation à ses ennuis domestiques dans la présence, à son foyer, du fils du premier lit de madame Blanchet, Victor.

Le jeune homme lui plaît ; il l'aime comme s'il était son propre fils, et il voudrait le marier à sa nièce Juliette, dont Victor est épris. Mais, pour des motifs d'intérêt, madame Blanchet s'oppose à ce mariage.

Or, Bonin n'est pas mort. Il s'est simplement expatrié pour réparer les brèches de sa fortune compromise, et une circonstance accidentelle, une traite à toucher au nom de la maison Moiroud et Cie, dont il est le représentant, l'introduit dans le ménage Blanchet.

On voit d'ici les scènes qui découlent de cette situation.

D'abord, celle entre madame Blanchet et Bonin, qui s'oublie toujours à appeler son ancienne femme « chère amie » ; puis celle entre les deux maris, le second ignorant, bien entendu, le véritable nom du premier.

Tout de suite, ils éprouvent une vive sympathie l'un pour l'autre. Blanchet prend pour confident et pour conseiller Bonin, que la vue de Victor a profondément troublé, et, mus par un même sentiment d'affection, tous

deux s'unissent contre madame Blanchet pour faire le bonheur de *leur* fils et le marier au gré de ses désirs.

La situation n'est certes pas banale, et il faut reconnaître que les auteurs surent la traiter avec autant d'adresse que de goût.

Aussi le succès de *Moiroud et Cie* fut-il très grand et la pièce excita-t-elle un vif intérêt.

On m'a raconté, à ce propos, qu'une des premières représentations avait été marquée par un incident assez plaisant.

Au moment où madame Blanchet dit à Bonin : « Il faut mon consentement au mariage de Victor, et je le refuse ! » un spectateur convaincu et un peu naïf, de ceux qui croient, comme on dit, que « c'est arrivé », se leva brusquement et fit observer, à haute voix, qu'en cas de dissentiment des époux le consentement du père seul suffisait.

5 mai 1876. — Opéra-National-lyrique : DIMITRI, opéra en cinq actes, poème de Bornier et A. Silvestre, musique de Victorin Joncières.

Donné pour l'inauguration de « l'Opéra-National-Lyrique » à la Gaîté, cet ouvrage, dont une audition avait eu lieu à huit-clos à l'Opéra, le 23 septembre 1875, obtint un succès qui paraissait de bon augure pour l'avenir du nouveau théâtre. Cependant, à la fin de l'année suivante, l'Opéra-National-Lyrique avait vécu.

Durant ses vingt mois de gestion, le directeur, M. Albert Vizentini, avait monté *vingt-neuf* pièces, dont douze nouvelles, formant un total de soixante-quatre actes.

Les pièces nouvelles se décomposaient ainsi :

Une en cinq actes, précisément *Dimitri*.

Deux en quatre actes : *le Timbre d'argent*, de M. Saint-Saëns, et *Gilles de Bretagne*, de M. Kowalski.

Trois en trois actes : *Paul et Virginie*, de Massé ; *le Bravo*, la première œuvre importante de M. Salvayre, et *la Clef d'or*, d'Eugène Gautier.

Deux en deux actes : *Graziella*, de M. Antony Choudens, et *la Promise d'un autre*, de M. de Courcelle.

Quatre en un acte : *le Magnifique*, de M. Philippot ; *Après Fontenoy*, de M. Weckerlin ; *Raffaëlo le chanteur*, de M. Villent-Dordogni, et *l'Aumônier du régiment*, de M. Hector Salomon.

Quant aux reprises, en voici la liste :

Quatre ouvrages d'Adam : *le Sourd*, *Giralda*, *la Poupée de Nuremberg* et *Si j'étais roi*.

Un de Delayrac : *Une heure de mariage*.

Un de Flotow : *Martha*.

Un de Gautier : *le Mariage extravagant*.

Un de Gaveaux : *le Bouffe et le Tailleur*.

Deux de Grétry : *le Tableau parlant* et *Richard*.

Un d'Hérold : *les Troqueurs*.

Un de Massenet : *les Erinnyes*.

Un de Nicolo : *les Rendez-vous bourgeois*.

Un de Paër : *le Maître de chapelle*.

Un de Poise : *les Charmeurs*.

Un de Rossini : *le Barbier de Séville*.

Un enfin de Weber : *Obéron*.

Quels services n'eût pas rendus à l'art une telle gestion si dès le début elle ne se fût trouvée en déficit, par suite d'obligations trop lourdes imposées par les prédécesseurs de M. Vizentini.

Puisse une nouvelle tentative se produire bientôt, avec plus de chances de succès. Un théâtre-lyrique est non seulement utile, mais indispensable. Malgré le bruit que l'on fait autour d'elle, la musique est en baisse, comme on dit vulgairement, non pas faute d'œuvres propres à

être représentées, mais faute de théâtres propres à représenter les œuvres. Somme toute, c'est plus consolant !

6 mai 1856. — Odéon : LA BOURSE, comédie en cinq actes, en vers, de Ponsard.

La spéculation de bourse, l'agio, comme on disait autrefois, n'est devenue que de nos jours un sujet théâtral. On rencontre bien, au début du XVIIIe siècle, une comédie de Dancourt intitulée *les agioteurs*, mais cette petite pièce n'a pas d'importance. Les auteurs dramatiques en renom devaient même rester indifférents à la débâcle de Law ; ils se bornèrent à quelques allusions, estimant sans doute qu'il n'y avait rien à glaner pour la comédie de mœurs dans de brusques revirements de fortune, quelquefois burlesques, bons tout au plus pour le théâtre italien ; M. Desnoiresterres le remarque justement dans son excellent livre sur « la comédie satirique au XVIIIe siècle. »

En 1795, le cours forcé des assignats fit surgir quelques pièces de circonstance, *l'Agioteur*, d'Armand Charlemagne, *Tout le Monde s'en mêle*, de Mayeur, *les Parvenus d'aujourd'hui*, de Trial-Latour, *Polichinelle agioteur*, de Geletin, etc. Mais c'est seulement sous la Restauration que la spéculation obtint définitivement ses grandes entrées au théâtre ; dans la seule année 1826, le Théâtre Français donna trois comédies en cinq actes qui avaient l'agiotage pour mobile : *le Spéculateur*, de Riboutté, *l'Agiotage*, de Picard et Empis, et *l'Argent*, de Casimir Bonjour.

Parmi les pièces que le jeu (le jeu de bourse, bien entendu) à inspirées depuis, celle de Ponsard mérite un souvenir spécial. Je me rappelle l'avoir relue à l'époque du Krach et avoir été frappé de l'intérêt d'actualité qu'elle présentait encore, surtout au début. Le premier acte est supérieur aux quatre autres.

Après l'apparition de *la Bourse*, l'Empereur crut devoir adresser à l'auteur une lettre de félicitations pour les nobles tendances de son œuvre. Malheureusement de tels spectacles ne corrigent personne.

Le « théâtre moral », ou plutôt le théâtre qui moralise est encore à trouver... s'il n'est pas introuvable.

7 mai 1869. — Gymnase : LE FILLEUL DE POMPIGNAC, comédie en quatre actes, d'A. de Jalin.

Le véritable parrain de ce filleul était Alexandre Dumas fils dont la collaboration se voila sous le pseudonyme d'ailleurs transparent d'A. de Jalin. Les deux pères, qui, plus prudents encore, crurent devoir garder complètement l'anonyme, étaient Alphonse François et Narcisse Fournier.

La pièce eut du succès et fut reprise en 1874. Elle contient une scène saisissante qui vaut d'être rappelée. Deux compagnons de jeunesse, Dornan et le général de Fontrevelle, se retrouvent après une séparation de vingt-cinq ans. Dans un moment d'effusion Dornan raconte à Fontrevelle qu'un secret terrible pèse sur sa vie. Sa femme, en mourant, lui a avoué qu'elle l'avait trompé ; elle s'est refusée toutefois à lui faire connaître le nom de son amant. « Ce nom je le cherche en vain, ». continue-t-il; et, comme le général reste silencieux, une pensée à laquelle il ne s'était jamais arrêté lui vient soudainement à l'esprit : » Mais ce nom si c'était le tien ?... C'est le tien !... » C'est le sien en effet, et, par un revirement très théâtral, Dornan a tout à coup à châtier celui qu'il prenait l'instant d'auparavant pour son confident.

La pièce se termine sur un mot qui, à distance, prend une signification douloureuse. « Que te restera-t-il? » demande un ami commun, Bombignac, au général, frappé, il serait trop long d'expliquer comment, dans ses affections

les plus chères. « La guerre », répond sourdement celui-ci. On était en 1869.

8 mai 1876. — Opéra-Comique : LES AMOUREUX DE CATHERINE, opéra-comique en un acte, de Jules Barbier, d'après Erckmann-Chatrian, musique d'Henri Maréchal.

Les sujets patriotiques, les simples allusions même, offrent aux auteurs dramatiques de dangereuses tentations. Il faut y apporter beaucoup de tact et de mesure, tenir compte des différences de cadres et de milieux : il faut surtout, comme le disait plaisamment Gautier, « pousser le patriotisme jusqu'à savoir sa langue », et ne pas s'exposer à la critique adressée jadis à Du Belloy : « L'auteur est plus français que ses vers ».

Sans étalage de grands sentiments, sans épisodes à effet, MM. Jules Barbier et Henri Maréchal ont excellemment réussi, dans leurs *Amoureux de Catherine*, à remuer tous les cœurs. Qui ne se rappelle l'émotion produite par l'exquise chanson d'Alsace « beau pays » que disait si délicieusement mademoiselle Chapuy? Etrange pouvoir de la musique! Elle ne spécifie rien, dit-on, et cependant il suffit parfois de quelques notes d'une mélodie pour réveiller les plus tristes comme les plus gais souvenirs et faire vibrer les cordes les plus intimes de l'âme.

9 mai 1825. — Odéon : LA MORT DE CÉSAR, tragédie en cinq actes, de Royou.

Nos mœurs théâtrales sont aujourd'hui très douces; il est rare qu'une première représentation soit signalée par des manifestations hostiles.

Il n'en était pas de même autrefois, et l'Odéon, notamment, fut pendant de longues années le rendez-vous préféré des tapageurs de toutes nuances, politiques et littéraires.

La première représentation de *la Mort de César* nous offre un spécimen curieux de ces orageuses soirées.

L'auteur était censeur et, comme tel, peu populaire.

On le lui fit bien voir.

« Sans doute, dit judicieusement le rédacteur anonyme de *l'Almanach des Spectacles de 1826*, il était hasardeux de traiter le sujet de la mort de César après Voltaire ; mais encore fallait-il juger l'auteur, un vieillard respectable ! M. Royou pouvait s'écrier : « Frappe, mais écoute ! »

On ne l'écouta guère, surtout après la harangue de César, où quelques vers assez énergiques, mais empreints d'un esprit franchement réactionnaire, provoquèrent un tumulte indescriptible, celui-ci, entre autres, qu'on a souvent cité :

Il faut avoir un roi pour n'en pas avoir mille.

Aussi, Royou, exaspéré, se livra-t-il à une démonstration de fureur dont l'histoire du théâtre n'offre sans doute pas d'autre exemple.

Au quatrième acte, raconte Théodore Muret, tandis que les acteurs, vaincus par les sifflets, étaient à peu près réduits à la pantomime, voilà que tout à coup sort des coulisses un petit vieillard habillé de noir, en culotte courte. Il passe entre César et Brutus, qui étaient en scène, se dirige rapidement vers le souffleur, lui arrache le manuscrit des mains, fait un geste de menace au parterre et disparaît comme il était venu. Ce vieillard était l'auteur, qui n'avait pu soutenir plus longtemps son supplice.

Pour se venger, le public exigea que la pièce fût jouée jusqu'au bout. Elle le fut, en effet, et, contrairement à ce qui arrive d'ordinaire, malgré l'auteur.

10 mai 1790. — Théâtre-Italien : JEANNE D'ARC A ORLÉANS, drame historique en trois actes, en vers, mêlé d'ariettes, paroles de Desforges, musique de Rodolphe Kreutzer.

Il est peu de noms de musiciens aussi populaires que celui de Kreutzer, et peu d'œuvres cependant qui le soient moins que celles des quatre artistes qui ont porté ce nom :

Rodolphe, le célèbre violoniste, né à Versailles le 16 novembre 1766, mort le 6 janvier 1831, auteur de la *Jeanne d'Arc* qui fait l'objet de cette notice, de *Paul et Virginie* et de *Lodoïska*.

Jean-Nicolas-Auguste, frère du précédent, né en 1778, mort en 1832, qui a laissé des ouvrages estimés de musique de chambre.

Léon-François, fils d'Auguste, né le 23 septembre 1817, mort le 6 octobre 1868, compositeur de mérite et critique autorisé, dont la réputation eût été plus grande si, bien différent de la plupart de ses confrères, il n'avait eu la publicité en horreur.

Conradin, enfin, né à Bade le 22 novembre 1782, mort le 14 décembre 1849, auteur d'une trentaine d'opéras et notamment d'*une Nuit à Grenade* ou plutôt de *la Mauvaise Nuit de Grenade*, jolie partition d'une inspiration très fraîche et d'une charmante couleur.

Malgré la haute valeur artistique de toutes ces productions, c'est peut-être encore la dédicace : « A Rodolphe Kreutzer », de l'admirable sonate pour violon de Beethoven (op. 47), qui a le plus contribué à la popularité dont nous parlions en commençant, et dont ont profité tous les porteurs du même nom.

« L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux », même pour un compositeur d'un réel talent, tel que Rodolphe Kreutzer.

Ce talent, on ne le trouve encore qu'en germe dans *Jeanne d'Arc à Orléans*. Cet opéra méritait cependant une mention, ne fût-ce que parce qu'il est le premier qu'ait inspiré l'héroïque Lorraine.

Douze compositeurs ont, sauf erreur, suivi l'exemple de Kreutzer : Andreozzi (1793) ; Bernard-Anselme Weber (1806) ; Carafa (1821) ; Vaccaï (1827) ; Pacini (1830) ; Balfe (1839) ; Verdi (1845) ; Max Bruch (1859) ; Gilbert Duprez (1865) ; Gounod (1873) ; Mermet (1876) ; Tschaïkowsky, enfin (1879). Je ne compte pas les auteurs de cantates, Adam entre autres qui, sur quatre vers, n'a pas écrit moins de *dix-neuf* pages de partition, M. Georges Pfeiffer, et — fait digne d'être noté — un anglais, M. Gaul.

Aucun n'a complètement réussi. Le théâtre vit de passion et de fiction. Or, l'âme et le cœur de la vierge de Domrémy étaient au-dessus de toute passion terrestre et, comme l'a dit excellemment madame de Staël : « Dans le sujet de Jeanne d'Arc, c'est le fait véritable qui a non seulement plus de naturel, mais plus de grandeur que la fiction. »

11 mai 1831. — Théâtre-Français : L'ITALIE GALANTE, comédie en deux actes, par Lamotte.

Sous ce titre assez vague, mais bien dans le goût du temps, *l'Italie Galante*, Lamotte avait, tant bien que mal, rapproché trois petites comédies tirées des contes de La Fontaine, *l'Oraison de Saint-Julien*, *Richard Minutolo* et *le Magnifique*. La troisième seule eut du succès et se maintint séparément au répertoire. Primitivement écrite en trois actes elle avait été ramenée en deux, non sans quelque hésitation, par Lamotte, qu'effrayait cette coupe alors inusitée. « Au moins, lui dirent

ses amis, vous serez sûr ainsi que votre troisième acte ne sera pas sifflé ! » Cette raison médiocrement obligeante pour Lamotte le décida cependant.

Il avait bon caractère et ce fut heureux pour lui, car ses contemporains ne lui ménagèrent ni les quolibets ni les épigrammes. Il prêtait du reste le flanc aux traits qu'on lui portait.

Quoiqu'il eût rimé un grand nombre de livrets d'opéras, de tragédies et de fables, il s'était pris sur le tard d'une passion exclusive pour la prose. « Votre *Œdipe* est le plus beau sujet du monde, dit-il un jour à Voltaire, il faut que je le mette en prose. — Faites cela, répondit Voltaire, je mettrai votre tragédie d'*Inès* en vers. »

Est-ce le souvenir de cette mordante répartie qui inspira à un original de ce temps-là, Descazeaux Des Granges, l'idée bizarre de récrire en prose *Zaïre*, et en vers une comédie en prose de Fagan, *la Pupille* ?

12 mai 1862. — Opéra-Comique : LALLA-ROUKH, opéra-comique en deux actes, paroles de Michel Carré et Hippolyte Lucas, musique de Félicien David.

Ce n'est que depuis le 21 novembre 1876 que ce charmant ouvrage fait définitivement partie du répertoire courant de l'Opéra-Comique.

Une première reprise en avait été effectuée au mois de décembre 1866, avec MM. Capoul et Melchissédec dans les rôles de Noureddin et de Baskir, confiés à l'origine à MM. Montaubry et Gourdin, et avec mesdames Cico et Bélia, comme à la création, dans ceux de Lalla-Roukh et de Mirza.

Mais cette reprise n'avait eu qu'un demi-succès, et chaque fois que, par la suite, il avait été question de remettre *Lalla-Roukh* à l'étude, Félicien David s'y était

opposé, redoutant pour l'œuvre à laquelle il tenait le plus une interprétation insuffisante.

Il mourut le 29 août 1876, et, presque aussitôt après, *Lalla-Roukh* faisait sa réapparition sur la scène de l'Opéra-Comique, avec MM. Furst et Queulain, mesdames Brunet-Lafleur et Ducasse comme interprètes.

De toutes les œuvres dramatiques de Félicien David, *Lalla-Roukh* est la seule qui se soit maintenue au répertoire.

C'est aussi la seule où l'auteur du *Désert* ait su montrer un sentiment très juste de la scène tout en gardant ses qualités natives, l'intuition des sonorités pittoresques, l'originalité des rythmes, le charme du coloris, la fraîcheur de l'inspiration, et cela sans imiter comme dans ses précédents ouvrages les maîtres italiens. Il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter avec attention le délicieux ensemble final du premier acte, où le chant pittoresquement cadencé des soldats ivres, les moqueuses vocalises de Mirza et les plaintes grondeuses de Baskir présentent un si piquant contraste avec les tendres et rêveuses cantilènes de Noureddin et de Lalla-Roukh.

M. Saint-Saëns a comparé Félicien David à Haydn. La comparaison n'est guère juste car il manquait précisément à Félicien David un des dons les plus caractéristiques de Haydn, l'art du développement.

Mais, si ses idées paraissent un peu courtes, elles sont toujours personnelles, et il n'est peut-être pas, parmi les représentants de l'école contemporaine, un compositeur à qui l'on puisse appliquer plus justement le vers célèbre de Musset :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre !

13 mai 1850. — Odéon : LE CHARIOT D'ENFANT, drame en cinq actes et sept tableaux, en vers, de Méry, Gérard de Nerval et Paul Bocage.

Le sujet de cette pièce tirée du drame sanscrit du roi Soudraka, *le Chariot de terre cuite*, est la réhabilitation de la courtisane. Combien d'écrivains dramatiques se sont inspirés de cette donnée, depuis Soudraka qui écrivait plus de mille ans avant notre ère, jusqu'à MM. Hugues Le Roux et Paul Ginisty, les adaptateurs pour la scène française du roman russe de Dostoïewsky, *Crime et Châtiment*. Citerai-je seulement, parmi les contemporains, Victor Hugo avec *Marion Delorme*, Alexandre Dumas fils avec *la Dame aux Camélias*, Octave Feuillet avec *Rédemption*, etc.?

Une circonstance rend cependant toutes ces œuvres fort différentes du drame indien. La réhabilitation de la courtisane s'opère invariablement aujourd'hui par l'amour, en vertu d'une sorte d'homeopathie morale ; le roi Soudraka avait voulu qu'elle eût lieu par le dévouement de Vasentasena, son héroïne, pour un enfant dont la vue l'avait profondément émue.

Peut-on dire que nous sommes en progrès ? Evidemment non. Ces réhabilitations par l'amour qui s'opèrent au théâtre paraissent peu durables. L'amour répare mal les sottises qu'il a faites. Le dévouement qui s'affirme par des actes répétés, vaut beaucoup mieux. Il exige des sacrifices, et ce sont ces sacrifices qui rachètent les fautes. L'amour vrai, qui rappelle une courtisane à une vie plus sévère, n'est après tout qu'un plaisir de plus; en tout cas, ce n'est point une expiation. Le vieil auteur indou est encore le plus sage.

14 mai 1805. — Théâtre-Français : LES TEMPLIERS, tragédie en cinq actes, de Raynouard.

Malgré l'absence d'intérêt, malgré l'incorrection et la négligence du style, cette tragédie obtint un immense succès, expliqué, sinon justifié, par quelques scènes à effet, par des tirades sonores, enfin par deux brillants récits, celui de Marigni fils, qui a longtemps figuré dans tous les recueils littéraires et que disait magnifiquement Talma, et surtout celui de la mort des Templiers, que termine le vers fameux :

Mais il n'était plus temps... les chants avaient cessé...

dont s'est souvenu Scribe au dernier acte des *Huguenots*.

Nopoléon se montra froid. Il ne lui plaisait guère qu'un auteur dramatique critiquât un roi aussi soucieux de ses droits que l'était Philippe-le-Bel. A ce propos, il écrivit à Fouché une lettre très curieuse, dont je détache ce passage caractéristique :

« Il me paraît que le succès de la tragédie des *Templiers* dirige les esprits sur ce point de l'histoire française. Cela est bien, mais je ne crois pas qu'il faille laisser jouer des pièces dont les sujets seraient pris dans des temps trop près de nous. Je lis dans un journal qu'on veut jouer une tragédie de *Henri IV*. Cette époque n'est pas assez éloignée pour ne point réveiller des passions. Je pense que vous devez empêcher cela, sans faire paraître votre intervention. »

Est-ce parce que le sujet de *Mérope* était pris *dans des temps trop près de nous* que, au reçu de la lettre de l'empereur, Fouché s'empressa d'interdire la représentation de la tragédie de Voltaire ?

15 mai 1862. — Variétés : LA BOITE AU LAIT, comédie-vaudeville en cinq tableaux, d'Eugène Grangé et Jules Noriac.

La Boîte au lait est un excellent spécimen du genre en faveur aux Variétés avant la prise de possession de ce théâtre par l'opérette et le vaudeville excentrique.

C'est aussi l'un des premiers exemples de ces remaniements d'anciennes pièces si fréquemment pratiqués aujourd'hui par les librettistes ; car *la Boîte au lait* fut, on s'en souvient, modifiée et considérablement augmentée, une douzaine d'années après son apparition, par ses deux premiers auteurs, et, sous cette nouvelle forme, jouée aux Bouffes-Parisiens, avec musique d'Offenbach, le 3 novembre 1876.

Sans être bien neuve, la donnée de ce léger vaudeville avait paru, à l'origine, gracieuse et gaie.

Une gentille grisette, mademoiselle Francine, apprenait par hasard que son amoureux, Sosthènes Robineau, était poursuivi pour dettes et obligé de se battre en duel.

La fine mouche se mettait aussitôt en campagne et allait trouver successivement les divers locataires de la maison dont elle occupait une mansarde : un peintre, un huissier et une écuyère du cirque.

Grâce à son adresse, elle remontait bientôt, rapportant triomphalement dans sa boîte au lait le billet souscrit par Sosthènes, une lettre d'excuses de son adversaire et la promesse d'une bonne place.

Lestement enlevée par Grenier, Ch. Potier, Blondelet et mademoiselle Tautin, cette petite pièce à tiroir avait eu aux Variétés plus de cent cinquante représentations.

Elle en eut beaucoup moins aux Bouffes. Les nouveaux développements étaient trop étendus pour une action si mince et *la Boîte au lait* fut définitivement remisée au magasin des accessoires. Il nous faut aujourd'hui quelque chose de moins naïf et qui peut-être ne vaut pas mieux.

16 mai 1831. — Gymnase : LA FAVORITE, vaudeville en un acte, de Scribe.

Cette favorite ne ressemble en rien à celle que son auteur devait, neuf années plus tard, de concert avec Alphonse Royer, Gustave Waëz et Donizetti, présenter avec tant de succès à l'Académie de musique. Il est assez piquant toutefois que Scribe se soit servi deux fois du même titre.

La première *Favorite*, comme la seconde, a porté bonheur à ses interprètes.

L'une a servi de début à madame Allan, dont la carrière devait être par la suite si brillante à la Comédie-Française. L'autre, avec le concours de Barroilhet (le roi), a définitivement mis à l'Opéra les barytons sur le pied d'égalité avec les ténors. Rarement, en effet, on avait vu jusque-là les premiers soupirer des cantilènes d'amour, et incarner des personnages jeunes, élégants et séduisants. Le rôle de don Juan faisait exception ; encore avait-il primitivement été interprété à l'Opéra par Nourrit. Les ténors qui tenaient à cette sorte de spécialité de séducteurs et dont la suprématie dans la hiérarchie des chanteurs semblait à jamais établie, en furent quelque peu mortifiés. « Où allons-nous, disait désespérément l'un d'eux ! si on se met à faire des ovations aux barytons, qu'inventera-t-on pour les ténors ? »

17 mai 1858. — Gymnase : L'HÉRITAGE DE MONSIEUR PLUMET, comédie en quatre actes, par Théodore Barrière et Capendu.

Il n'est guère de spectacle plus écœurant que celui des basses convoitises de parents avides à l'affût d'un héritage. C'est cependant un de ceux que les annales du théâtre nous offrent le plus souvent, et la liste serait

longue à donner des pièces qui, depuis *le Malade imaginaire* jusqu'aux *Héritiers Rabourdin*, de M. Zola, ont pour objet l'appât d'une succession.

L'Héritage de M. Plumet mérite de figurer, sinon au premier rang, du moins à une place honorable dans cette longue et un peu monotone galerie.

Le succès en fut très vif à son apparition, succès justifié par beaucoup de verve comique, par des mots à l'emporte-pièce, par un riche assortiment de silhouettes curieusement dessinées, par des scènes lestement menées et d'une fantaisie très bouffonne.

La pièce de Barrière et de Capendu ne se maintint pas longtemps cependant sur l'affiche du Gymnase, et on l'accueillit assez froidement lorsqu'on la reprit douze ans plus tard au Vaudeville. On s'aperçut alors, mieux qu'à la première épreuve, que la gaîté en était souvent forcée, qu'elle péchait par l'absence d'intérêt, et que l'impression qu'on en gardait était en somme assez triste.

Le mal y est représenté par quatre neveux et nièces de Plumet, presque toujours en scène et profondément égoïstes et cupides ; — le bien, par le héros de la pièce, un vieux célibataire d'une faiblesse de caractère exagérée et presque maladive ; par Félix Plumet, une doublure de Desgenais, brave garçon au fond, mais viveur et noceur ; par deux petits amoureux qu'on voit à peine, et par deux commandants retraités, oncles de Clémence Dutocq, qu'épouse Plumet au dénouement, personnages sympathiques mais grotesques. La partie n'est donc pas égale.

La récente et brillante reprise du *Légataire universel* à la Comédie-Française a donné un regain d'actualité aux pièces qui reposent sur une donnée analogue, et l'on s'est demandé une fois de plus si l'étincelante comédie de Regnard constituait réellement en son ensemble un spectacle amusant et gai.

Les gourmets littéraires ont répondu « oui » presque à l'unanimité. Qui oserait soutenir toutefois que, chez la majeure partie des auditeurs du *Légataire*, le plaisir n'est pas souvent troublé par un invincible sentiment de malaise ?

Cette impression ne se produit pas à la représentation du *Malade imaginaire*, parce que, ainsi que l'indique le titre, le héros n'est qu'un faux malade dont les ridicules travers font rire. Mais, à cette exception près, la vue de l'homme dont on se partage d'avance les dépouilles est toujours pénible et, si les auteurs du *Testament de César Girodot* ont eu de nos jours un si franc succès de gaîté, c'est qu'ils nous l'ont épargnée, en mettant ses héritiers aux prises seulement après sa mort.

18 mai 1840. — Opéra-Comique : ZANETTA ou IL NE FAUT PAS JOUER AVEC LE FEU, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Auber.

Ce sous-titre de *Zanetta* a donné lieu récemment à une méprise assez drôle qui montre avec quelle facilité s'accréditent les erreurs dès qu'elles sont lancées dans la circulation.

Un critique, séduit par un rapprochement très piquant — s'il eût été exact — fit remarquer que, par une singulière coïncidence, une pièce intitulée *Il ne faut pas jouer avec le feu*, avait été la première œuvre représentée sur un théâtre qui devait être un jour la proie des flammes. Or, l'inauguration de la seconde salle Favart a eu lieu le 16 mai 1840 et non le 18, avec *le Pré aux Clercs* et non avec *Zanetta*. Des courriéristes qui avaient donné tout d'abord l'indication précise, n'hésitèrent pas cependant à se contredire pour reproduire la seconde qui, je gage, trouvera place avant peu dans quelque dictionnaire. Le

goût du merveilleux n'est pas né d'hier, et il ne mourra pas demain, malgré notre apparent scepticisme.

Ces répétitions successives d'erreurs sont fréquentes, et sans doute il nous est arrivé, à nous aussi, de tomber dans le piège involontairement tendu à notre bonne foi par nos devanciers. Pour employer une comparaison empruntée aux choses du théâtre, on peut dire qu'il en est de ces erreurs indéracinables comme des entrées de faveur, qu'il est plus aisé encore d'obtenir que de perdre. On me permettra de citer à ce propos un souvenir personnel.

Il y a quelques années, un théâtre où j'avais mes entrées change de directeur ; je crois devoir demander au nouvel impresario la continuation de la faveur accordée par son prédécesseur ; il me la refuse ; j'insiste : nouveau refus. Une année s'écoule. Passant un soir devant le théâtre dont il s'agit, l'idée me vient de demander au chef du contrôle si mon nom est toujours porté sur son registre ; le directeur n'avait oublié qu'une chose, de le faire rayer ; il y était et il y est encore.

19 mai 1694. — Théâtre-Français : ATTENDEZ-MOI SOUS L'ORME, comédie en un acte, de Regnard.

Colin aime Agathe, et Agathe aime Colin ; mais un bellâtre vient à passer, le cadet Dorante, et voilà deux amants malheureux !

Fort heureusement, Lisette et Pasquin se chargent de désabuser Agathe sur le compte du beau soupirant.

Lisette jouera le rôle d'une riche veuve pour les écus de laquelle Dorante avait jadis soupiré sans obtenir d'elle qu'elle se démasquât jamais ; Dorante, pris au piège, lui fera la cour ; Agathe entendra ses serments ; puis la soi-disant veuve donnera au jeune freluquet un rendez-

vous sous l'orme, où notre homme attendra vainement, mais où Colin et Agathe, réconciliés et suivis des gens de leur noce, viendront le retrouver et le railler.

Tel est, résumé en quelques lignes, le scénario bien simple de cette jolie petite pièce, qu'on a longtemps, et bien à tort, attribuée à Dufresny, car elle porte à chaque page l'estampille de ce bel esprit épicurien et sceptique qui a nom Regnard.

On l'a reprise aux Français en 1863. Coquelin était étourdissant de verve et de bonne humeur sous les traits de Pasquin ; Dinah Félix, malicieuse et spirituelle sous ceux de Lisette ; Rosa Didier et Rose Deschamps jouaient gentiment les rôles de Colin et d'Agathe.

Depuis, nous ne l'avons plus revue qu'à l'Opéra-Comique, adroitement transformée en livret par MM. Préval et de Bonnières et joliment mise en musique par M. d'Indy. Pourquoi ne pas la jouer à la fois sur les deux théâtres ? Ce serait double plaisir pour les amateurs.

20 mai 1854. — Théâtre-Lyrique : MAITRE WOLFRAM, opéra-comique en un acte, de Méry, musique d'Ernest Reyer.

Une lithographie de Lemud inspira, paraît-il, à Méry, l'idée de *Maître Wolfram*.

Théophile Gautier, qui avait déjà écrit pour M. Reyer le poème du *Selam* et devait écrire pour lui, plus tard, le livret de *Sacountala*, fut le collaborateur anonyme de Méry ; nous lui devons notamment les jolis couplets d'Hélène :

Je crois ouir dans les bois
Une voix.
Le vent me parle à l'oreille,
La fleur me dit ses secrets
Les plus frais,
Et le ramier se conseille.

Voilà toute la genèse de ce gracieux et poétique ouvrage, qui, repris à l'Opéra-Comique en 1873, avec addition de l'exquise mélodie des larmes, fut mieux accueilli encore qu'à sa première apparition.

Dans la liste des critiques qui rendirent compte de *Maître Wolfram*, j'ai été surpris de trouver le nom d'Halévy. Le compte-rendu de l'auteur de *la Juive* est même le seul qu'il donna cette année-là à *la Gazette musicale*, dont il était le collaborateur intermittent.

L'article se terminait ainsi :

« M. Méry, qui a prêté au jeune compositeur l'appui de sa brillante renommée, M. Seveste, l'habile et infatigable directeur du Théâtre-Lyrique, doivent être heureux de l'accueil véritablement sympathique que les artistes et le public ont fait au début de M. Ernest Reyer. »

« Quant à celui-ci, sa part est belle. Si *le Selam* n'a pas fait oublier *le Désert*, il n'en restera pas moins comme une composition où l'on trouve des idées riantes et fraîches, une instrumentation riche de détails piquants et imprévus. Aujourd'hui *Maître Wolfram* inaugure heureusement la carrière théâtrale de M. Reyer. J'aime à penser qu'il y a dans le jeune auteur du *Selam* et de *Maître Wolfram* l'avenir d'un compositeur. »

Le pronostic n'était pas trompeur.

21 mai 1808. — Ambigu-Comique : MADAME ANGOT AU SÉRAIL DE CONSTANTINOPLE, mélodrame comique en trois actes, par Aude.

Cette pièce a obtenu en son temps une vogue prodigieuse, et elle a eu la fortune singulière d'en inspirer une autre dont le succès a été plus éclatant encore. Dans son histoire du Palais-Royal, M. Eugène Hugot rap-

pelle une anecdote peu connue relative à cette œuvre célèbre.

Un jour qu'il était installé dans un cabaret de la Courtille, Aude est témoin d'une dispute violente entre un forgeron et sa femme ; d'invectives en invectives, on en arrive aux coups. Aude essaye en vain d'intervenir ; les giffles redoublent. « Qui donc me débarrassera de ma femme, s'écrie tout à coup le mari, je la donnerais à bon marché. »

Aude est illuminé d'une idée subite : « Combien en voudriez-vous ? dit-il au mari. — Pas cher. — Trente francs vous suffisent-ils ? — C'est plus qu'elle ne vaut, mais c'est égal, donnez et emmenez-la ! »

La pauvre femme qui était chaque jour victime des brutalités de son époux, suivit volontiers son acquéreur qui, ravi de son marché, fila avec elle le parfait amour pendant plus d'un quart de siècle.

Qu'on parle, après cela, de la nécessité des choix très réfléchis. L'amour est comme l'esprit, il souffle où il veut. C'est aussi un argument décisif en faveur du divorce par incompatibilité d'humeur.

Ce qui déplaît à l'un fait le bonheur de l'autre.

22 mai 1854. — Vaudeville : LE MARBRIER, drame en trois actes, par Alexandre Dumas.

Alexandre Dumas n'aimait pas la critique ; il ressemblait en ce point à beaucoup de ses confrères ; il avait failli se battre en duel avec Jules Janin à l'occasion d'un compte rendu des *Demoiselles de Saint-Cyr* ; volontiers il eût dit comme certain personnage d'une vieille comédie de Legrand :

s'étonner si, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, les seuls collaborateurs dont on ait retenu les noms furent de Vizé et Thomas Corneille d'abord, puis Brueys et Palaprat.

Encore la collaboration de ces deux derniers est-elle très problématique, et des biographes dignes de foi n'ont-ils pas craint d'affirmer que la part de travail de Palaprat se réduisait aux démarches que Brueys ne voulait pas faire lui-même.

Je marcherai pour vous, vous y verrez pour moi.

25 mai 1870. — Opéra : COPPELIA ou LA FILLE AUX YEUX D'ÉMAIL, ballet en deux actes et trois tableaux, livret de Ch. Nuitter, chorégraphie de Saint-Léon, musique de Léo Delibes.

Coppelia a été le premier grand succès théâtral de M. Léo Delibes.

Jusqu'en 1870, en effet, M. Léo Delibes n'avait écrit que des opérettes, de petits opéras-comiques, et une partie seulement du ballet de *la Source*, en collaboration avec M. Minkous.

Son nouvel ouvrage le plaça au premier rang parmi nos jeunes maîtres et lui conquit d'emblée la faveur du public, non seulement en France, où *Le Roi l'a dit* et *Sylvia, Jean de Nivelle* et *Lakmé* ont été successivement applaudis, mais à l'étranger, où le répertoire de M. Delibes n'a cessé d'être en honneur et où *Coppelia*, notamment, est restée au répertoire des opéras de Vienne et de Berlin.

A l'Académie de musique où les *centièmes* sont rares, la dernière qu'on ait fêtée est celle de *Coppelia*. *Vingt-sept* œuvres seulement, sur *cent quatre-vingt-dix-sept*, jouées depuis l'apparition de *la Muette*, ont atteint ce

chiffre envié de représentations, chiffre rare surtout pour un ballet.

En voici la liste inédite que j'ai relevée sur les registres du théâtre :

Les quatre opéras de Meyerbeer ; *Robert le Diable, les Huguenots, le Prophète* et *l'Africaine.*

Cinq opéras d'Auber : *la Muette, le Dieu et la Bayadère, le Philtre, le Serment* et *Gustave III.*

Trois d'Halévy : *la Juive, la Tentation* et *la Reine de Chypre. La Tentation*, comme *le Dieu et la Bayadère*, est, on le sait, un opéra-ballet.

Deux de Rossini : le *Comte Ory* et *Guillaume Tell.*

Deux de Donizetti : *la Favorite* et *Lucie.*

Deux de Verdi : *le Trouvère* et *Aïda.*

Don Juan, de Mozart, *le Freischutz*, de Weber ; *la Xacarilla*, de Mariani; *Faust*, de Gounod, et *Hamlet*, d'Ambroise Thomas.

Enfin les quatre ballets suivants : *Giselle* et *le Diable à quatre*, d'Adam ; *la Sylphide*, de Schneitzhœffer, et celui qui fait l'objet de cette causerie : *Coppelia.*

26 mai 1857. — Théâtre-Lyrique : LES NUITS D'ESPAGNE, opéra-comique en deux actes, paroles de Michel Carré, musique de Th. Semet.

M. Semet est une des victimes de l'évolution qui s'est produite dans le goût musical en France, à la suite de la création des Concerts-Populaires, et sous l'influence chaque jour grandissante des maîtres de l'école allemande.

Lorsqu'il donna au Théâtre-Lyrique *les Nuits d'Espagne*, M. Semet était simple timbalier à l'Opéra, où Cœdès devait être plus tard souffleur. Il eut la bonne fortune de débuter à la scène par un succès.

Sa partition se recommandait par un heureux senti-

ment mélodique, une facture distinguée, une instrumentation point banale; aussi M. Carvalho lui demanda t-il aussitôt un second ouvrage.

Ce second ouvrage, *la Demoiselle d'honneur*, représenté le 30 décembre de la même année, réussit moins que le premier.

Mais M. Semet prit bientôt sa revanche avec *Gil blas*, le 23 mai 1860. Peu de morceaux ont joui d'une popularité plus franche et plus durable que la fameuse complainte « Sous le beau ciel de l'Espagne », qu'enlevait si crânement madame Ugalde.

Un quatrième opéra-comique, *l'Ondine* (7 janvier 1863), tomba à plat, malgré la présence, dans le rôle principal, de Charles Bataille, l'ancien chevrier du *Val d'Andorre*, et le futur sous-préfet d'Ancenis, sous le gouvernement de la Défense nationale.

Six années se passèrent avant l'apparition, à l'Opéra-Comique, de *la Petite Fadette*, qui, malgré de jolies pages et notamment la charmante ronde du Bois-Joli, fut froidement accueillie.

Cette insuccès découragea M. Semet.

La nécessité s'imposait alors aux successeurs d'Adam et de Clapisson, ou d'élargir leur manière, à l'exemple d'Ambroise Thomas, ou d'aborder carrément l'opérette.

M. Semet ne voulut ou ne put pas prendre un de ces deux partis, et resta désormais à l'écart.

Particularité bizarre, l'auteur de *Gil Blas* se trouve ainsi avoir clos sa carrière artistique par une pièce portant le même nom que celle par laquelle il l'avait commencée.

En 1850, en effet, il avait écrit les couplets d'une *Petite Fadette* représentée aux Variétés et jouée par mademoiselle Favart, mais que je n'avait pas signalée plus haut comme son œuvre de début, vu son peu d'importance musicale.

27 mai 1735. — Théâtre-Français : LE RENDEZ-VOUS ou L'AMOUR SUPPOSÉ, comédie en un acte, en vers, de Fagan.

Une personne intéressée au mariage de deux jeunes gens qui se conviennent sous tous les rapports, mais qui ne songent pas l'un à l'autre, imagine, pour les amener à s'épouser, le moyen suivant :

Un procès les a mis en présence. Elle persuade alors à chacun d'eux qu'il a inspiré à l'autre une violente passion, puis elle leur ménage un entretien particulier, comptant — et l'événement ne tarde pas à lui donner raison — que de l'explication qu'ils auront ensemble naîtra une inclination véritable.

Telle est la donnée d'une des comédies en un acte le plus souvent jouées aux Français depuis vingt-cinq ans, *les Projets de ma tante,* d'Henri Nicolle.

Telle est aussi celle du *Rendez-vous*, et, bien que le cadre et la mise en œuvre en soient différents, bien qu'il s'agisse ici, non des visées d'une tante, mais de celles d'un valet d'accord avec une soubrette, les deux pièces, toutes deux charmantes, se ressemblent trop, pour que l'auteur de la seconde ait vraisemblablement ignoré l'existence de la première.

Avant Fagan, du reste, Lafont avait déjà, dans son *Amour vengé*, traité le même sujet, mais avec beaucoup moins de délicatesse et de grâce. Sous la Restauration, les auteurs d'un médiocre vaudeville intitulé *Raymond* s'en emparèrent à leur tour.

Nous aurons souvent l'occasion de répéter que ces emprunts successifs, intéressants à signaler sans doute, n'ont cependant aucune espèce d'importance? Les sujets dramatiques sont très limités. Qu'est-ce au fond que le théâtre, sinon un continuel recommencement ou, mieux, un continuel rajeunissement?

28 mai 1660. — Théâtre du Petit-Bourbon : SGANARELLE, comédie en un acte, en vers, de Molière.

Il n'entre pas dans le cadre de ces causeries de discuter l'étymologie du mot Sganarelle. *Le Moliériste* a traité cette question à fond : je renvoie les curieux à l'excellente revue de M. Monval.

Quant à la pièce, c'est sans contredit une des plus gaies, des plus étincelantes de verve et de fantaisie, parmi celles que Molière a écrites dans l'unique dessein de faire, comme il disait, rire les honnêtes gens.

La donnée en est en outre parfaitement innocente, et Louis XIV en jugeait bien ainsi, puisque, de toutes les comédies de Molière qui n'étaient pas mêlées à des ballets, c'est celle qu'il fit représenter le plus souvent devant lui.

Elle n'a contre elle que son sous-titre et l'usage un peu abusif peut-être du mot employé dans ce sous-titre et que, du vivant même de Louis XIV, l'érudit Baillet remplaçait déjà pudiquement par un C suivi de trois étoiles.

Or le hasard a voulu que ce mot, très irrévérencieusement qualifié de « mot de Molière », cessât précisément d'avoir cours dans la bonne société, peu d'années après la mort du grand écrivain, soit vers la fin du dix-septième siècle.

Au dix-huitième, on s'en effarouchait beaucoup, et lorsque en 1773 on représenta *Sganarelle* devant la cour, on jugea prudent de remplacer le sous-titre primitif par celui des *Fausses Alarmes*.

A ce nouveau sous-titre, le sieur Gardy substitua, en 1802, d'abord celui du *Portrait*, puis celui du *Mari qui se croit trompé*, et fit, en outre, nous dit *l'Almanach des Spectacles*, « disparaître de ce charmant ouvrage tout ce qui pouvait blesser la délicatesse de nos caillettes ». La

pièce, ainsi retouchée, fut jouée sous l'Empire un assez grand nombre de fois.

De nos jours, on représente la comédie de Molière *in extenso*. Seulement, on a définitivement supprimé tout sous-titre sur l'affiche.

Par ce moyen bien simple et dont on aurait pu s'aviser plus tôt, on donne à la fois satisfaction, d'une part, aux amateurs pour qui toute altération du texte de Molière constitue une profanation, de l'autre aux personnes qu'offusquerait la vue du fameux mot tracé en gros caractères sur les colonnes Morris, et qui seraient tentées de dire avec le poète :

> Par de pareils objets les âmes sont blessées,
> Et cela fait venir de coupables pensées.

29 mai 1847. — Odéon : PYTHIAS ET DAMON, comédie en un acte et en vers, par le marquis de Belloy.

Très applaudie en son temps et très louée par Théophile Gautier, qui en salua l'apparition comme un événement littéraire, cette petite comédie a une histoire assez curieuse.

Refusée, comme tant d'autres, par le comité du Théâtre-Français, elle trouva, comme tant d'autres aussi, un refuge à l'Odéon, où elle obtint un succès complet.

Remarquons en passant que *Pythias et Damon* est écrit en rimes croisées, comme le *Tancrède* de Voltaire, et que le rôle de Damon fut une des plus heureuses créations de Delaunay, durant son passage de trois années à l'Odéon. « Le récit de la liaison des deux amis, écrivait Théophile Gautier en terminant son compte-rendu, a été dit par Delaunay avec une grâce railleuse, une verve attendrie, une jeunesse de voix, de regard et de geste, qui le met-

tent au rang des premiers acteurs. » On doit avouer qu'il s'y est maintenu.

Quatre ans plus tard, la Comédie-Française représentait une autre pièce en vers du marquis de Belloy, *la Mal'aria*, adaptation théâtrale d'un épisode du *Purgatoire*, de Dante.

Mais ce drame trop triste fit une impression si lugubre sur le public et la censure que la pièce fut retirée par ordre après quelques représentations.

Pour indemniser l'auteur, lésé par cette arbitraire interdiction, le comité du Théâtre-Français emprunta alors au répertoire de l'Odéon *Pythias et Damon*, qui, toujours interprété par Delaunay, retrouva, rue Richelieu, son ancien succès.

30 mai 1833. — Opéra : QUITTE POUR LA PEUR, comédie en un acte, d'Alfred de Vigny.

Notre causerie d'aujourd'hui se réduira, ou peu s'en faut, à la transcription d'un programme.

Mais quel programme !

Le 30 mai 1833, on donnait à l'Opéra, au bénéfice de madame Dorval, une représentation extraordinaire ainsi composée :

Premier acte du *Pré aux Clercs*, alors dans tout l'attrait de la nouveauté, avec mademoiselle Jenny Colon (Isabelle), au lieu de madame Casimir, créatrice du rôle.

2e acte de *la Sylphide*, ballet de Schneitzhœffer, dansé pour la première fois par mademoiselle Duvernay.

4e acte de *Phèdre*, de Pradon, joué en costumes du temps, par MM. Mirecourt, Thérigny et la bénéficiaire.

4e acte de *Phèdre*, de Racine, avec mademoiselle Duchesnois pour la dernière fois (Phèdre), MM. Saint-Hilaire, David et madame Touzez.

Enfin la première representation de *Quitte pour la peur*, esquisse de mœurs en 1799, ajoute le programme, avec Bocage (le duc), Provost (Tronchin), mademoiselle Dupont, l'excellente soubrette des Français (Rosette), et madame Dorval (la duchesse).

Traitée avec infiniment d'esprit et de délicatesse, cette petite comédie, annoncée d'abord sous le titre de *Jane Vaubernier*, eut un grand et légitime succès.

Le sujet en est assez scabreux, puisque toute l'action se résume dans la rencontre passagère d'un mari et d'une femme qui, attachés chacun de son côté à une chaîne étrangère, ne se réunissent un soir que pour donner le change à l'opinion.

Mais, comme le dit très justement Alfred de Vigny dans sa préface, les esprits sérieux virent sur le champ qu'une question très grave était renfermée sous cette enveloppe légère, et l'auteur, qui avait pu craindre que sa pensée ne fut pas comprise, en fut très heureusement « quitte pour la peur ».

31 Mai 1873. — Ambigu : TABARIN ou LES PARADES DU PONT NEUF, drame en cinq actes, avec prologue, par Eugène Grangé et Xavier de Montépin.

Ce mélodrame assez amusant, mais imité de beaucoup d'autres, n'est pas de ceux qui laissent derrière eux une empreinte ineffaçable.

Dans une scène du quatrième acte où les auteurs avaient groupé un certain nombre de personnages célèbres, Corneille rivait assez vertement son clou au cardinal de Richelieu. C'est le seul souvenir bien net que j'aie gardé de cette pièce « historique ».

Le *Tabarin* de MM. Grangé et de Montépin mérite cependant une mention, ne serait-ce que parce qu'il forme

un des anneaux de la chaîne des œuvres dramatiques, plus nombreuses qu'heureuses, inspirées par le pitre fameux du Pont Neuf.

Nos pères qualifiaient naïvement de sujets « vicieux » les sujets de pièces peu ou point scéniques.

Or, par une singulière attraction, celle de la difficulté vaincue, sans doute, ce sont ceux-là surtout, nous l'avons déjà signalé, que les dramaturges traitent avec le plus de persistance.

Quel plus pauvre héros de théâtre que Tabarin !

L'homme était, paraît-il, un assez triste sire ; l'artiste, un farceur plein de verve, mais d'une verve tellement gauloise, que la reproduction intégrale de ses parades les plus anodines serait absolument impossible au théâtre.

Or, presque tous les théâtres ont eu leur *Tabarin*.

Le Palais-Royal, celui de Dumanoir et Deslandes ; je ne sais quel théâtre du boulevard celui de Déaddé et Burat ; le Théâtre-Lyrique, l'opéra comique de ce nom, d'Alboize, Andrel et Georges Bousquet ; les Bouffes, le *Tabarin duelliste*, de MM. Gille, Furpille et Léon Pillaut ; l'Athénée, *le Mariage de Tabarin*, de madame Thys ; la Comédie-Française, le *Tabarin*, de M. Paul Ferrier ; l'Opéra, celui de M. Pessard ; le Théâtre-Libre, enfin, *la Femme de Tabarin*, de M. Catulle Mendès.

Sans compter ceux que j'oublie ou qui sont restés en portefeuille, par exemple celui d'Henri Potier, répété au Théâtre-Lyrique en 1870, et celui que Petrus Borel, le fameux lycanthrope, se disposait à donner au public lorsqu'il est mort.

Gageons, cependant, que la série n'est pas finie !

JUIN

1er Juin 1861. — Vaudeville: ONZE JOURS DE SIÈGE, comédie en trois actes, par Jules Verne et Charles Wallut.

Rien n'est plus intéressant que de rechercher dans les essais d'un écrivain de talent le germe des œuvres auxquelles il a dû sa réputation, surtout lorsque ses premiers écrits paraissent différer essentiellement, comme genre et comme cadre, de ceux qui les ont suivis.

Quoi de commun au premier abord, entre la petite comédie de *Onze jours de siège*, dont les trois actes se jouent dans le même salon, et les aventures extraordinaires de Philéas Fogg, du docteur Ox ou du capitaine Hatteras?

Sous l'innocent marivaudage auquel s'étaient livrés les auteurs, dont l'un, M. Charles Wallut, est aujourd'hui directeur du Crédit Mobilier, perçaient cependant déjà les secrètes tendances de celui que l'extraordinaire succès de *Cinq semaines en ballon* devait rendre bientôt célèbre.

Le titre de *Onze jours de siège* correspond en effet à une double action :

D'une part, madame de Vanvres, une voyageuse infatigable, a promis à Maxime Duvernet, un autre nomade, de l'épouser s'il parvient à la retenir onze jours à Paris, juste le temps nécessaire pour les formalités légales du mariage.

D'autre part, Laurence Maubray, avertie à l'improviste qu'un vice de forme annule son mariage avec Robert

Maubray, dont elle se croyait l'épouse parfaitement légitime, a besoin de onze jours pour régulariser sa situation, ou plutôt pour se remarier à nouveau.

N'avez-vous pas reconnu Jules Verne ?

D'abord, à cette passion des voyages dont sont possédés les personnages de sa comédie.

Puis à cette donnée tout à la fois fantaisiste et positive qui amène, soit dit en passant, des situations fort plaisantes, où se trahit la collaboration anonyme du troisième auteur de *Onze jours de siège*, Victorien Sardou.

Quelle bonne occasion c'eût été de reprendre cette comédie il y a quatre ou cinq ans, quand il n'était question que des mariages nuls de Montrouge ! On ne s'avise jamais de ces choses-là qu'après coup.

2 juin 1870. — Comédie-Française : MAURICE DE SAXE, drame en cinq actes, en vers, de Jules Amigues et Marcellin Desboutin.

Cette pièce est intéressante à plusieurs titres.

C'est moins un drame, proprement dit, qu'une suite d'épisodes dramatisés de la vie étrange et peu connue du vainqueur de Fontenoy. Il y avait un rêveur dans cet homme de fer, aux passions ardentes et sans frein ; c'est avec une stupéfaction profonde que, le soir de la première, la majeure partie du public écouta le célèbre maréchal parler de ses projets, très historiques, de fondation d'un empire à Madagascar, et de colonisation, à la tête des Juifs, de terres inexplorées de l'Amérique.

Mais à côté de longueurs regrettables, que de jolies scènes dignes tout au moins d'un souvenir !

D'abord, au second acte, celle que Got jouait si merveilleusement, où Favart, apprenant que le maréchal devait attendre sa femme, incognito, à la fin du spectacle et la faire enlever par ses gens, imaginait de lâcher

sur son carrosse toute une bande de figurants qui criaient à tue-tête : « Vive le maréchal ! » Leur enthousiasme se communiquait à la foule. On dételait les chevaux et on portait en triomphe Maurice de Saxe, furieux de cette intempestive ovation.

Dans un autre genre, l'épisode si gracieux, si pittoresque, des comédiens, venant demander asile à l'abbé Brifaut, un ami d'enfance de Favart.

Le premier acte, qui se passe dans le camp de l'armée française le matin de la bataille de Raucoux, avait bien disposé le public.

Depuis longtemps, on ne jouait plus d'autres pièces militaires que des charges à outrance, telles que *la Grande Duchesse* et *la Cour du roi Pétaud ;* il y eut comme un frémissement dans la salle lorsqu'on entendit Maurice de Saxe s'écrier : « Messieurs, soldats de Prague, à cheval !... Songez qu'une défaite mettrait la France en deuil ! »

Qui se doutait alors de la terrible actualité que devait avoir quelques semaines plus tard cet appel aux armes ? Les dernières représentations de *Maurice de Saxe* coïncidèrent avec les premières opérations de la guerre avec l'Allemagne, et dix-huit mois se passèrent avant qu'aucune autre pièce nouvelle se produisît sur la scène de la Comédie-Française.

3 Juin 1857.— Opéra-Comique : LES DAMES CAPITAINES, opéra-comique en trois actes, livret de Mélesville, musique de Reber.

Il y a une trentaine d'années, Théophile Gautier traçait, de l'auteur des *Dames capitaines*, le portrait ou plutôt la délicieuse esquisse que voici :

« Nous nous figurons volontiers M. Reber sous l'apparence d'un de ces maîtres de chapelle, vêtus d'un grand

habit marron à boutons d'acier, en veste de taffetas gris, en bas de soie de même couleur, bien tendus sur une jambe fine et nerveuse, et en larges souliers à boucles d'argent, qui, dans une chambre boisée de blanc ou garnie d'une tapisserie de Flandre, exécutent, devant un pupitre de bois de merisier, une partie de contrebasse, ou, les doigts enfoncés dans les touches d'un clavecin, jouent un morceau de Couperin.

» A côté d'eux sont posés le tricorne bien brossé, la tabatière et le mouchoir à carreaux des Indes; un léger nuage de poudre s'exhale de la perruque à trois rouleaux, agitée par un battement de mesure. Chardin ou Meissonier ont fait cent fois ce portrait.

« Cette ressemblance avec les anciens ou les vieux, si vous voulez, ajoutait Gautier, n'empêche pas M. Reber d'être très fort sur le contre-point et la fugue, et de connaître à fond toutes les ressources de l'instrumentation moderne. C'est une grâce et non un défaut, et, pour se promener dans l'habit de son grand-père, il n'en est pas moins rempli d'idées délicates et fraîches. »

Jusqu'à sa mort, Reber a porté cet habit de coupe ancienne dont parle Gautier.

Le théâtre, cette pierre de touche du mérite pour la foule, l'avait tenté un moment, et il s'y était taillé un triple succès avec le joli ballet du *Diable amoureux*, avec *le Père Gaillard*, un opéra-comique plein de distinction et de charme, et *les Papillotes de M. Benoist*, un petit acte exquis où Sainte-Foy était inimitable.

L'insuccès des *Dames capitaines*, insuccès dû, non au musicien, mais au librettiste, découragea Reber qui se tint désormais à l'écart, ne se sentant pas, comme on dit, dans le mouvement. C'est une raison de plus pour rappeler au public le nom et l'œuvre de cet homme de bien, de cet artiste très distingué qui, phénomène bien curieux,

s'appliqua durant toute sa vie à déguiser son originalité native et très réelle, avec autant de soin que d'autres en mettent à étaler la leur ou à faire croire qu'ils en ont une.

4 juin 1829. — Salle de l'Hôtel de Ville d'Avignon: MOLIÈRE ET MIGNARD, comédie-vaudeville en un acte, improvisée en cinq heures dix minutes, par Pradel, sur un sujet fourni par le public.

Le temps n'épargne pas ce qu'on a fait sans lui

a dit un poète inconnu, dont Edouard Fournier et quelques érudits se sont inutilement évertués à découvrir le nom.

Pour être anonyme, cette maxime n'en est pas moins juste. Pradel en a fait la dure expérience.

Pendant un moment, il jouit d'une véritable célébrité; son remarquable talent d'improvisateur lui suscita des rivaux qu'il battit sans peine ; on alla jusqu'à lui en chercher dans le passé, Aude, entre autres, qu'on lui opposa, bien que le créateur de *Cadet-Roussel* ne se fût jamais piqué d'une telle facilité de travail.

Lorsqu'il mourut, en 1857, à Wiesbaden, à l'âge de soixante-dix ans, il était oublié depuis longtemps déjà, lui et sa comédie.

Quatre vers lui auront survécu cependant, quatre vers improvisés en 1830 à Nîmes, sur les rimes suivantes données par un élève de Rhétorique : limites, hypocrites, censeur et successeur.

Molière, de son art reculant les limites
Et des mœurs de son siècle intrépide censeur,
Démasqua les cagots, flétrit les hypocrites;
Mais il n'a pas, comme eux, laissé de successeur.

Les moliéristes les ont recueillis ; or, rien de ce qui intéresse le grand poète ne se perd entre leurs mains.

5 juin 1821. — Théâtre-Italien: OTELLO, opéra en trois actes, de Rossini, représenté en France pour la première fois.

« De toutes mes œuvres, disait un jour Rossini, il restera à peine trois partitions : *le Barbier*, *Otello*, le troisième acte, ajouta-t-il en se reprenant, et *Guillaume Tell.* »

Si l'on consulte la liste des opéras du maître joués depuis dix ans à Paris, on est assez disposé à croire que, sous son scepticisme affecté, perçait un sentiment très juste de la réalité.

On a donné, sous la direction Escudier, quelques auditions d'*Otello* à la salle Ventadour. La Patti s'est fait entendre deux fois dans *Sémiramide*, en 1881. *Le Comte Ory* a été repris, sans grand succès, à l'Opéra. En réalité, *le Barbier* et *Guillaume Tell* seuls n'ont jamais quitté la scène.

Peut-être la réaction qui a éloigné du répertoire des œuvres qui le remplissaient presque entièrement autrefois, en provoquera-t-elle une autre en sens contraire. Mais ce qui manquera, si jamais ce revirement d'opinion se produit, ce seront les interprètes ; car on s'est peu à peu déshabitué d'un style qui demandait une lente et laborieuse préparation, une voix étendue et sonore et une prodigieuse élasticité de gosier.

Comme nous sommes loin du temps où toutes les œuvres sans distinction de Rossini excitaient un fol enthousiasme ; où Méry, par exemple, pouvait écrire gravement à propos de *Sémiramide*, qu'« on n'y rencontrait jamais une défaillance, une mesure de remplissage, un trait vulgaire » et où un Italien encore plus fanatique déclarait « que, si l'on ne jouait pas cette partition au Paradis, il refuserait d'y entrer ! »

Il est fort probable que cet Italien attend encore à la porte.

6 juin 1823. — Odéon : PIERRE ET THOMAS CORNEILLE, à-propos en un acte, en prose, de Romieu et Monnières.

Cet à-propos est le premier qui ait été joué, sur un théâtre de Paris, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Pierre Corneille.

Dix-neuf années devaient s'écouler avant que l'administration de l'Odéon songeât à en donner un second. Encore fut-il demandé au dernier moment par Lireux à M. Camille Doucet, qui l'écrivit en vingt-quatre heures et le fit représenter sous le titre du *6 juin 1606* ou *la Naissanee de Corneille*.

Ce second à-propos n'a pas été mentionné par M. Picot, disons-le en passant, dans sa biographie cornélienne : omission doublement inexcusable, d'abord à cause du nom de son auteur, puis parce que la donnée en est très ingénieuse. Le poète fait défiler devant le père de Corneille tous les héros des futurs chefs-d'œuvre de son fils, sans oublier Dorante, qui, en qualité de menteur, vient plaisamment troubler le concert d'éloges commencé, en déclarant que Corneille ne sera jamais qu'un sot.

La date de la première représentation de l'à-propos de M. Camille Doucet est intéressante à retenir à un autre titre.

C'est ce jour-là, le 6 juin 1842, que la Comédie-Française a célébré pour la première fois l'anniversaire de la naissance de Corneille.

Le 6 juin 1829, elle avait, il est vrai, composé son affiche de deux pièces de Corneille et de stances au grand poète. Mais c'était là un fait isolé, la représentation ayant été donnée accidentellement, au bénéfice d'un descendant de l'auteur du *Cid*.

Depuis 1842, cet anniversaire a été régulièrement fêté.

7 juin 1855. — Comédie-Française, : PAR DROIT DE CONQUÊTE, comédie en trois actes, d'Ernest Legouvé.

Le souvenir de la disparition d'un jeu de scène très goûté autrefois, démodé aujourd'hui, se rattache à celui de la première représentation de *Par droit de conquête*. « Je crois être le dernier auteur dramatique, dit M. Legouvé, dans ses Souvenirs, qui se soit permis, dans une comédie, de faire tomber à genoux un acteur devant une femme. Bressant, ajoute-t-il, en faisant dans *Par droit de conquête* son aveu à Madeleine Brohan, y joignait un agenouillement plein de grâce et de feu. Quand Febvre reprit le rôle quelques années plus tard, il déclara qu'il lui était impossible d'imiter Bressant, qu'il ne savait pas faire cela, qu'il s'y sentirait ridicule, et il avait raison, le goût avait changé. »

On connaît le sujet de *Par droit de conquête* ; l'auteur s'est chargé lui-même de le résumer dans cette courte préface de sa pièce : « représenter, non pas l'alliance trop commune des titres et des écus, de la vanité et de la cupidité, mais l'union des qualités diverses de deux classes différentes ; peindre d'un côté, dans le marquis de Bouillé, le véritable noble, qui veut garder noblement sa place, à la tête de la société, et de l'autre, dans Georges Bernard, l'énergique enfant du peuple, qui conquiert tout dans la vie, depuis sa bourse de collégien jusqu'à sa femme : voilà ce que j'ai voulu faire ; puisse le lecteur trouver que j'ai fait ce que j'ai voulu ! »

Le lecteur le trouva et le prouva en allant entendre *Par droit de conquête*, dont le succès ne contribua pas peu à faire entrer M. Legouvé à l'Académie française.

8 juin 1767. — Opéra : TARARE, opéra en cinq actes et un prologue, poème de Beaumarchais, musique de Salieri.

La question si souvent débattue et jamais résolue de l'admission du public aux répétitions générales n'est pas aussi nouvelle qu'on pourrait le croire. Elle se posait déjà il y a cent ans, ainsi qu'on va le voir.

La prodigieuse réclame faite par Beaumarchais autour de son opéra de *Tarare*, avait surexcité au-delà de toute expression la curiosité publique.

Ainsi, dès la première répétition d'ensemble, Dauvergne, le directeur, désireux comme tous ses pareils de ne pas être troublé par des importuns, se résigna-t-il au surcroît de dépense d'une garde supplémentaire pour empêcher le public de forcer les portes de l'Opéra.

Malheureusement, une regrettable tolérance de l'auteur du *Barbier* vint bien vite troubler sa quiétude.

A la répétition du 31 mai, Beaumarchais, harcelé de demandes, avait distribué une trentaine de billets de faveur qui, comme il arrive toujours, avaient fait, avant d'être présentés au contrôle, la boule de neige.

Dès qu'on apprit que la consigne avait été violée, chacun voulut la transgresser à son tour, et le 2 juin la salle était comble.

Dauvergne eut alors une idée lumineuse.

Une ancienne ordonnance royale l'autorisait, paraît-il, à rendre les répétitions générales payantes. Il en usa, le 4 juin. Mais quelques accrocs dans la mise en scène indisposèrent le public qui voulait en avoir pour son argent et qui siffla à outrance.

L'expérience ne fut donc pas renouvelée. La dernière répétition eut lieu gratis, et, le 8, *Tarare* obtint un immense succès de première.

Morale à tirer de ce simple exposé des faits, que nous empruntons à l'excellent ouvrage de M. A.-J. Jullien sur « la Cour et l'Opéra sous Louis XVI » :

Il faut souffrir ce qu'on ne peut empêcher et ne pas attacher trop d'importance à l'impression produite par les répétitions générales. Une bonne première, voilà l'essentiel. Et encore, combien de pièces mal accueillies tout d'abord ont obtenu plus tard un immense succès de vogue ! Le public ne change-t-il pas, comme la mode ?

9 juin 1869. — Comédie-Française : JUAN STRENNER, drame en un acte, en vers, de Paul Déroulède.

Le nombre des claqueurs du théâtre s'était grossi ce soir-là, à l'insu de l'auteur, d'un certain nombre d'anciens élèves du lycée Louis-le-Grand où Déroulède avait passé quelques années. Ils désiraient fêter le début à la scène de leur camarade d'enfance. J'étais parmi eux ; pendant les entr'actes nous nous rappelions l'époque déjà éloignée, où, sous les ombrages du parc de Vanves, Déroulède, possédé déjà de la passion du théâtre, nous racontait les pièces de son oncle, Emile Augier, ou nous jouait des scènes de Molière, toujours les mêmes, la première du *Malade imaginaire*, entr'autres, avec le concours du fils d'un commissaire-priseur, éternellement voué au rôle sacrifié de la table. Tous les acteurs ne sont pas si modestes.

La distribution de *Juan Strenner* était exceptionnelle : autant de rôles, autant de sociétaires et non des moins connus, Delaunay, Coquelin, Maubant, Lafontaine, Madeleine Brohan. L'œuvre n'obtint cependant qu'un demi-succès : comme autrefois *le Babillard*, de Boissy, elle avait été écrite d'abord en cinq actes, puis amputée de trois d'entre eux, et finalement réduite à la portion congrue d'un seul ; elle gardait la marque de ces mutilations successives.

Depuis lors, M. Déroulède n'a écrit que deux drames, tous deux patriotiques, dont le premier seul a été représenté, *l'Hetman*. Absorbé par d'autres soins, il semble avoir renoncé au théâtre.

10 juin 1834. — Salle Ventadour, pour l'inauguration du Théâtre-Nautique : LES ONDINES, prologue, et GUILLAUME TELL, ballet-pantomime en quatre actes, scénario d'Henri, musique de Strunz.

La jolie salle Ventadour, dont la transformation en une maison de banque a été si regrettable, a eu les destinations les plus diverses, tour à tour théâtre de l'Opéra-Comique, théâtre-nautique, théâtre de drame (Renaissance), et théâtre-italien.

De ces diverses tentatives, celle du théâtre-nautique a été incontestablement la moins heureuse. Malgré l'éclat de superbes décors, malgré l'attrait de danses réglées à l'italienne et exécutées avec une précision merveilleuse, telles en un mot qu'on n'en devait plus voir que cinquante ans plus tard, à l'Eden-Théâtre, le *Guillaume Tell* aquatique d'Henri et de Strunz ne fit pas recette. Un *Nouveau Robinson* lui succéda, bientôt remplacé par un héros chinois, *Chao-Kang* qui n'eut pas un sort plus prospère. Dès les premiers mois de 1835, le théâtre-nautique avait disparu englouti par la mauvaise fortune, après avoir donné en guise d'adieu, a raconté M. O. Fouque, à qui nous empruntons ces détails, une pantomime tragique ou pour mieux dire lugubre : *la dernière heure d'un condamné à mort*. Cette heure-là était la sienne.

11 juin 1828. — Opéra-Comique : LES RENCONTRES, opéra-comique en trois actes, de Vial et Mélesville, musique de Catrufo et Lemière de Corvey.

Le Figaro du 25 août de cette année contenait, sous la

signature de M. Émile Blavet, secrétaire général de l'Opéra, et à l'adresse de M. Darcours, courriériste théâtral intérimaire du journal, la lettre suivante :

« Parmi les manuscrits en souffrance dans les cartons de l'Opéra, quelques uns remontent à la direction Roqueplan ! — J'ai découvert un opéra-comique en trois actes. Titre : *le Mandarin*. L'auteur anonyme de cette œuvre légère s'est évidemment trompé d'adresse. Mais par un oubli qui nous met dans un grand embarras, il a négligé de donner la sienne. Nous voudrions restituer *le Mandarin* à son propriétaire. Mais quel est-il ? et où le trouver ? L'immense publicité du *Figaro* nous aidera peut-être à dégager cette double inconnue ».

A l'heure où je livre ces lignes à l'impression, *le Mandarin* n'a pas encore été réclamé par son propriétaire, quelque débutant sans doute, mort avec l'espérance que son œuvre lui vaudrait un jour un succès posthume. Peut-être aussi *le Mandarin* était-il le premier essai d'un auteur devenu célèbre qui ne tient pas à ce qu'on sache son premier échec.

Pauvres compositeurs ! Les jeunes ne sont pas seuls à garder éternellement des *Mandarins* en portefeuille. L'un des auteurs des *Rencontres*, Catrufo, n'était certes pas un débutant en 1828. Il avait donné soit à Paris, soit à Genève, une dizaine d'opéras-comiques dont quelques-uns avaient été bien accueillis. Un charmant duo de lui, « si j'adorai Lisette, » fait encore partie du répertoire des concerts. Ce ne fut cependant qu'après une attente de *onze* ans et trois promesses formelles de mise à l'étude, que la direction de la salle Feydeau se décida à monter *les Rencontres*. Une lettre désolée du compositeur aux sociétaires directeurs, lettre en date du 28 janvier 1828, en fait foi. Quelques mois plus tard, Berlioz se plaignait également, dans une épitre reproduite par M. Malliot,

d'avoir frappé vainement à toutes les portes. Le compositeur arrivé et le débutant étaient logés à la même enseigne. Combien de musiciens pourraient prendre pour devise le vers de Virgile cité à la fin de la lettre de Berlioz :

Una salus victis nullam sperare salutem.

12 juin 1763.— Théâtre-Français : MANCO-CAPAC, tragédie en cinq actes, par Le Blanc.

Ce pauvre Le Blanc n'a pas eu de chance. On cite toujours un vers ridicule de sa tragédie :

Crois-tu de ce forfait Manco-Capac capable ?

Et ce vers n'y est pas.

Même mésaventure est arrivée à l'auteur du *Camp des Croisés*, Adolphe Dumas, à qui l'on a bénévolement prêté ce vers non moins grotesque qu'il n'a jamais écrit :

Mais il faut en sortir comme un vieillard en sort.

Un vieil hareng saur, proposé comme modèle de la façon dont on doit se préparer à la mort, c'eût été très drôle en effet.

Nées sous une meilleure étoile que *Manco-Capac* et *le Camp des Croisés*, un certain nombre de pièces de théâtre sont restées dans le souvenir des lettrés, sinon du gros public, grâce à un vers heureux qui a fait fortune. Telles :

Tyr et Sidon, de Daniel d'Anchères (1608),

C'est un faible roseau que la prospérité.

Agrippine, de Cyrano de Bergerac (1653),

Un peu d'encens brûlé rajuste bien des choses.

Le Geôlier de soi-même, de Thomas Corneille (1655),

Ma foi s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère.

Clymène, de La Fontaine,

Il me faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde.

Thésée, de Quinault et Lulli (1675),

C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux.

L'Irrésolu, de Destouches (1743) ; le dernier vers de la pièce, un vers charmant qui la résume tout entière,

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

La Mort de César, de Voltaire (1743),

...Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers.

Les Aveux difficiles, de Vigée,

L'amour-propre offensé ne pardonne jamais.

Le Dîner de Madelon, de Désaugiers,

A soixante ans il ne faut pas remettre.

etc., etc.

Il en est dont il ne reste qu'un hémistiche :

Médée, de Corneille,

Moi seule et c'est assez !

Caïus Gracchus, et non *Timoléon*, de Joseph Chénier,

Des lois et non du sang.

etc.

Enfin un demi-hémistiche a suffi pour perpétuer le souvenir du *Manlius* de Lafosse, grâce à Talma, du reste, qui paraît-il, était admirable, lorsque, faisant lire à Servilius le billet qui lui révélait sa trahison, il lui disait simplement :

Qu'en dis-tu?

13 juin 1863. — Variétés : LES MÉDECINS, vaudeville en cinq actes, de Brisebarre et Nus.

Cinq actes, c'était beaucoup pour un vaudeville ; les auteurs ne réussirent pas à remplir leur cadre ; la pièce parut un peu longue et vide. Il s'en détachait cependant quelques jolis épisodes. Les amateurs n'ont pas oublié celui-ci : un charlatan, qui se prétend supérieur à toute la Faculté, apprend que la femme qu'il aime est en danger de mort ; que fait-il ? il implore en grâce... un médecin.

Rappellerai-je, puisque je rencontre le mot de médecin sous ma plume, la réponse de Palaprat à Louis XIV qui lui demandait s'il y voyait mieux : « Sire, mon médecin assure que oui », et celle de Crébillon mourant au sien qui lui demandait de le coucher sur son testament :

> Ah ! doit-on hériter de ceux qu'on assassine ?

Rappellerai-je aussi la parodie d'*Horace* dans *les Comédiens* de Casimir Delavigne :

> Ils étaient trois docteurs et pourtant... — Le pauvre homme !
> Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ! — Qu'il mourût.

Je n'aurais que l'embarras du choix parmi les traits innombrables décochés contre les médecins.

A ces plaisanteries... faciles, disent les intéressés, l'impartialité me fait un devoir d'opposer ce couplet naïf mais bien intentionné, d'un vieux vaudeville d'Aloy, Jouslin de Lassalle et Chavanges, *l'Avocat et le Médecin* :

> Partout soulageant la souffrance,
> Livré toujours aux plus nobles travaux,
> Veillant sur tous comme la Providence,
> Et pour son art méprisant le repos,
> Quand la mort plane aux rives étrangères,
> Livrer son sang au plus subtil venin,

Et s'immoler pour mieux sauver ses frères,
Voilà, mon cher, voilà le médecin !

En chœur :

Voilà, mon cher, voilà le médecin !

On peut tout dire pour et contre les médecins. L'usage veut qu'on les plaisante et qu'on se serve d'eux ; il durera longtemps.

14 juin 1791. — Opéra : CASTOR ET POLLUX, opéra en cinq actes, paroles de Gentil-Bernard, musique de Candeille.

Cet opéra n'est, en réalité, qu'une seconde édition, revue et « corrigée » de celui de Rameau.

Le *Castor et Pollux* du vieux maître français avait eu, cinquante-quatre ans auparavant, un immense succès, et le troisième acte surtout avait été accueilli avec enthousiasme.

On en trouve un curieux témoignage dans une des lettres du commissaire Dubuisson, si précieuses pour l'histoire du temps, et récemment publiées par M. Albert Rouxel : « J'assistais hier, écrit le correspondant du marquis de Caumont, à la première représentation de *Castor et Pollux*. Mon Dieu ! le beau troisième acte ! Rameau s'y est abandonné à tout son génie, et il en a fait le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de la musique ! »

Hélas ! *Castor et Pollux* devait être une des nombreuses victimes de la révolution opérée par Gluck dans le drame lyrique, et il arriva un moment où on le trouva, du moins au point de vue de la facture, un peu *rococo*.

C'est alors que Candeille s'avisa de l'orchestrer à nouveau, ce qui n'était peut-être pas une trop mauvaise idée, mais aussi de remplacer nombre de morceaux originaux par d'autres de sa composition, ce qui en était assu-

rément une moins bonne. Le succès lui donna raison cependant, car sous sa nouvelle forme, *Castor et Pollux* fut joué jusqu'en 1817.

La richesse et la nouveauté de la mise en scène aidèrent du reste à ce succès. « On admire surtout, nous dit un contemporain, l'effet d'une machine très ingénieuse, qui produit un vol oblique sans le secours d'aucun cordage. »

On donnait *Castor et Pollux* le jour où Louis XVI et Marie-Antoinette allèrent pour la dernière fois à l'Opéra, et y reçurent un accueil si sympathique que la reine s'écria, les larmes aux yeux, à l'issue de la représentation : « Voyez ce bon peuple, il ne demande pourtant qu'à nous aimer ! »

15 juin 1869. — Théâtre-Cluny : LE JUIF POLONAIS, drame en trois actes, par Erckmann-Chatrian.

Mes lecteurs ont certainement présent à l'esprit le sujet de cette pièce dont les reprises ont été si nombreuses et qui est peut-être plus populaire encore en Allemagne qu'en France. Ils savent donc que le troisième acte est la mise en action d'un rêve.

Or ce troisième acte souleva, à l'origine, d'assez vives objections qu'il n'est pas sans intérêt de rappeler.

Etonné de l'effet relativement médiocre produit par la vision du bourgmestre Mathis, M. Sarcey s'adressa à ses lecteurs et mit les colonnes du *Temps* à la disposition de quiconque aurait une explication à donner.

Les réponses furent nombreuses; quelques-unes naïves, celle, par exemple, de ce correspondant qui demandait comment, n'ayant pas vu *le Juif Polonais*, il pourrait traiter la question; d'autres très ingénieuses, celles

notamment de MM. Delprat et Alfred Droz. Aucune ne fut décisive, par cette bonne raison qu'une telle réponse était impossible à donner.

Le rêve a été assez souvent transporté au théâtre avec des fortunes diverses. *Victorine* ou *la nuit porte conseil*, est un vrai songe en action dont l'idée fut très goûtée. Au contraire, dans *Lara*, l'opéra-comique de Maillart, le rêve du troisième acte fut à peine compris le soir de la première représentation. Pour *l'Amour africain*, de Paladilhe, ce fut autre chose : on ne comprit pas du tout. Depuis, nous avons eu *le Timbre d'argent* de Saint-Saëns qui n'a pas eu de succès et *les Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach, qui en ont eu beaucoup.

A vrai dire, il n'y a pas de règle supérieure à formuler à ce sujet. Tout est possible au théâtre, à condition de préparer adroitement le public, de le contraindre en queque sorte à accepter ce qu'on lui montre. Le fantastique réussit quand il est bien présenté. Les auteurs perdent leur procès quand ils n'ont pas assez d'esprit pour le gagner.

C'est un malheur assez commun.

16 juin 1821. — Odéon : ORESTE, tragédie en cinq actes, de Méry-Janin.

Encore une soirée orageuse ; plus qu'orageuse, sanglante ; le mot n'est pas trop fort. On ne doit pas s'en étonner, puisqu'il s'agit d'Oreste.

Les opinions ultra-royalistes de l'auteur avaient indisposé contre lui la jeunesse du quartier latin. On le lui fit bien voir.

Jusqu'à la fin du troisième acte, la représentation avait été assez calme. Mais entre cet acte et le suivant, on fit circuler dans la salle des billets portant : « Les écoles de

droit et de médecine sont menacées. Union et force! »

Dès lors, une lutte féroce s'engagea entre les siffleurs et les applaudisseurs. Un moment on put croire que ces derniers auraient l'avantage. Mais repoussés du parterre, d'où ils avaient essayé de chasser les siffleurs, ils se précipitèrent en désordre dans l'orchestre, et de l'orchestre sur la scène. « Le parterre, raconte un témoin, n'était plus qu'une arène ensanglantée. »

Aussi, dans la préface de sa tragédie, Mély-Janin put-il dire que son Oreste avait été plus vivement poursuivi par les libéraux qu'il ne l'avait été jadis par les Furies.

Il n'avait décidément pas de chance.

17 juin 1710. — Opéra : LES FESTES VÉNITIENNES, opéra-ballet en cinq actes et un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra.

On se souvient qu'au lendemain de la première représentation de *Sigurd*, M. Reyer déclara qu'il ne mettrait plus les pieds à l'Opéra tant que son œuvre ne serait pas exécutée *in extenso* et qu'on n'en jouerait pas, notamment, l'ouverture.

Meyerbeer ne cessait pas d'y aller, cependant, bien qu'il eût été obligé de faire le sacrifice, lui aussi, d'une ouverture, celle du *Prophète*, et qu'aucun de ses ouvrages ne fût représenté tel qu'il l'avait écrit.

Mais au commencement du dix-huitième siècle les compositeurs se montraient bien plus accommodants encore, et *les Festes vénitiennes* nous offrent un curieux exemple des remaniements de toute sorte auxquels ils se prêtaient avec une bonne grâce sans pareille.

Dès la dixième représentation des *Festes vénitiennes*, nous dit M. de Lajarte dans son catalogue musical de

l'Opéra, on remplace une feste des barcarolles par une feste marine.

A la vingt-troisième, on supprime le prologue.

A la cinquante et unième, on remplace le titre de *Festes vénitiennes* par celui de *Carnaval de Venise*.

Le mardi 11 octobre 1712, remise à la scène de l'ouvrage avec un nouveau prologue, et ainsi de suite à chaque reprise, jusqu'au moment où *les Festes vénitiennes* sont jouées pour la dernière fois, en 1759.

Par leur structure très élastique, les opéras-ballets du genre de celui de Campra se prêtaient évidemment mieux que des opéras proprement dits à ces transformations continuelles.

Peu importe. Quel est le compositeur de nos jours, n'eût-il écrit que la musique d'une féerie, qui consentirait à recommencer sans cesse, pour le bon plaisir des directeurs et du public, le singulier travail de Pénélope auquel s'astreignait si volontiers Campra ?

18 juin 1861. — Variétés : LES DOMESTIQUES, vaudeville en trois actes, par Eugène Grangé et Raymond Deslandes.

Cet amusant vaudeville auquel collabora en outre Sauvage et qui met très gaiement aux prises, dans leurs rapports de tous les instants, les maîtres et les « gens de maison », s'est maintenu au répertoire des Variétés pendant plus de quinze ans et a été repris ensuite aux Nouveautés, en 1879.

Son succès lui donnerait donc droit à une mention dans nos causeries, si la pièce de MM. Grangé et Deslandes ne méritait un souvenir à un autre titre : les domestiques, ainsi que le titre l'indique, y jouent un rôle important, même prépondérant, et le fait est si rare

dans la littérature théâtrale contemporaine, qu'il convient de le signaler.

Dans un intéressant ouvrage publié il y a quelques années sur les « domestiques », M. Edmond Robert a signalé et expliqué les altérations successives du type populaire de valet de comédie.

Pendant cent cinquante ans, de Mascarille à Figaro, le valet, sous les noms divers de Scapin, Sbrigani, Crispin, Frontin, etc., domine presque toujours le maître. Il s'efface après la Révolution, surgit tout à coup au milieu du théâtre contemporain, dans une sorte d'apothéose, sous les traits de Ruy-Blas et de Marcel des *Huguenots*, puis, relégué presque invariablement au second plan, n'apparaît plus guère au premier qu'à titre d'exception, comme Noël, de *la Joie fait peur*.

En réalité, son rôle au théâtre se borne généralement aujourd'hui à traverser les vides de l'action, à l'expliquer, à la commenter au besoin. C'est, suivant l'expression de M. Ludovic Celler, auteur, lui aussi, d'une étude sur les valets au théâtre, le chœur antique dégringolé dans l'office.

Piteuse déchéance pour Mascarille, *fourbum imperator*!

19 juin 1753. — Opéra : IL CINESE RIMPATRIATO, intermezzo en un acte, musique de Selletti, et LA ZINGARA, intermezzo en deux actes, musique de Rinaldi de Capua.

On remarquera que ces deux intermèdes (on appelait ainsi de petits opéras-bouffes à deux ou trois personnages) ont été joués à Paris pour la première fois à l'Opéra, qui, rappelons-le, occupait alors la salle du Palais-Royal, construite par Richelieu et concédée par Louis XIV à Molière.

Depuis le 2 août 1752, en effet, une troupe italienne

donnait à l'Opéra, dirigé par Rebel et Francœur, des représentations qui alternaient avec celles du répertoire français. C'est même à l'occasion de ces représentations qu'éclata la fameuse guerre des bouffons : deux partis se formèrent dans le public, l'un tenant pour les Italiens, l'autre pour les Français, et la querelle s'envenima à un tel point que, pour y mettre un terme, Louis XV congédia les nouveaux venus, dix-huit mois après leur arrivée à Paris.

Vingt-cinq ans plus tard, en 1778, une nouvelle troupe de chanteurs italiens, appelée par le directeur de l'Opéra, De Vismes, se fit entendre pendant quinze mois dans la seconde salle du Palais-Royal bâtie sur l'emplacement de la première, qui avait été brûlée en 1763.

Lorsque, il y a deux ans, MM. Ritt et Gailhard songèrent à installer les Italiens à l'Opéra, ils ne faisaient, on le voit, qu'imiter l'exemple de leurs prédécesseurs Rebel, Francœur et De Vismes.

Ils n'en ont pas moins eu raison de renoncer à leur projet qui n'avait que médiocrement réussi à Rebel et à Francœur. Les jours de représentations françaises, les recettes diminuaient en effet, au point d'obliger les infortunés directeurs, pour réchauffer l'enthousiasme du public, à grossir la troupe des claqueurs habituels d'un certain nombre d'agents de police déguisés et adroitement disséminés dans la salle !

20 juin 1767. — Italiens : TOINON ET TOINETTE, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Desboulmiers, musique de Gossec.

De tous les compositeurs célèbres, Gossec est celui qui est parvenu à l'âge le plus avancé. Rameau est mort à quatre-vingt-un ans, Cherubini à quatre-vingt-deux, Cam-

pra à quatre-vingt-quatre, Monsigny à quatre-vingt-huit, Auber à quatre-vingt-dix. Lui, s'est éteint doucement dans sa quatre-vingt-dix-septième année. Il était né au moment où se produisait le premier opéra de Rameau ; il est mort quelques mois avant la première représentation de *Guillaume Tell* ; il avait donné son meilleur opéra-comique, *les Pêcheurs*, trois ans avant l'apparition du *Déserteur* et sa belle messe des morts trente ans avant qu'on connût en France le *Requiem* de Mozart. Toutes ces dates sont significatives.

Je me rappelle l'étonnement du public lorsqu'on exécuta, il y a quelques années, aux concerts du dimanche organisés à la Porte-Saint-Martin par M. Cressonnois, la charmante symphonie de *la Forêt*, de Gossec. Combien, parmi les auditeurs, se doutaient que dans son ouverture de *la Chasse du jeune Henri*, Méhul se fût inspiré d'aussi près du vieux maître ?

Le nom de Gossec ne périra pas. Ses compositions dramatiques, religieuses et symphoniques sont depuis longtemps oubliées; mais n'est-ce pas, à plus ou moins longue échéance, la destinée de toutes les œuvres musicales? Gossec a seulement payé son tribut à la loi commune un peu plus vite qu'un autre, parce que, comme le dit excellemment Adam dans la charmante notice qu'il lui a consacrée, « par une fatalité singulière, il précéda toujours dans la carrière quelque homme de génie qui venait s'emparer de la place qu'il avait conquise sans que ses travaux à lui eussent cependant ouvert la voie à son successeur. »

21 juin 1866. — Comédie-Française : GRINGOIRE, comédie en un acte, par Théodore de Banville.

Remarquablement interprétée par Coquelin, un mer-

veilleux Gringoire ; par Lafontaine, un Louis XI bien curieusement dessiné ; par madame Victoria Lafontaine, une charmante Loyse ; par Barré enfin, un Simon Fourniez plein de rondeur et de bonhomie, cette fantaisie historique, dont le succès devait être si durable, fit cependant tout d'abord d'assez maigres recettes et n'obtint pas de la critique des éloges sans réserve.

Elle encourut même les foudres de Veuillot, qui, dans un article intitulé « Trissotin réhabilité », s'amusa beaucoup de ce poète qui triomphe de tout à la seule pointe du sonnet.

« Par la seule beauté de ses pensées, ajoutait-il, il enlève le cœur des demoiselles ; par le seul effroi de la ballade et le seul espoir de la cantate, il se soumet le cœur du roi ; il dompte le bourgeois et deviendra son héritier; il bouscule l'homme de cour et prendra sa place. Enfin, par comble d'audace, l'auteur a écrit sa pièce en prose ! Il a voulu que Gringoire triomphât sans rime ni raison ! »

Le dernier trait est joli, mais ne porte pas. Banville est resté poète en écrivant en prose. A défaut de rime, il a le rythme qui est une des séductions de son style, et qui fait, suivant l'expression même de son héros Gringoire, que les mots, par leur harmonieux arrangement, ne cessent, dans sa pièce, « d'occuper les oreilles comme une musique obstinée ».

22 juin 1830. — Salle Favart : LA FIANCÉE DU BRIGAND, opéra en trois actes, paroles de Hœser, musique de Ferdinand Ries, représenté en France pour la première fois.

L'installation parmi nous de troupes lyriques italiennes a toujours eu, depuis le commencement du siècle jusqu'à ces dernières années, un caractère de fixité ; dix

fois on crut le théâtre-italien mort, et toujours on le vit renaître de ses cendres.

Ce n'est qu'accidentellement, au contraire, que des chanteurs allemands se sont fait entendre à Paris : en 1802, au théâtre de la Cité (sur le terrain occupé aujourd'hui par le Tribunal de commerce) ; en 1829, 1830 et 1831, à la salle Favart ; en 1842, enfin, à Ventadour.

La Fiancée du brigand fut exécutée durant une de ces tournées.

« Exécutée » est bien le mot ; car, s'autorisant sans doute de ce que les spectateurs ignoraient pour la plupart la langue de Gœthe, l'impresario Rœckel crut devoir pratiquer dans le bel opéra de Ferdinand Ries des coupures telles, que le public ahuri, ne comprenant rien à l'enchaînement des scènes, se crut, à juste titre, victime d'une mystification.

On jugea inutile de renouveler l'expérience, et c'est ainsi que *la Fiancée du brigand*, qu'on avait si chaudement accueillie à Berlin quelques mois auparavant et qui devait se maintenir si longtemps au répertoire des théâtres allemands, n'a jamais eu qu'une seule représentation à Paris.

Pauvre *Fiancée du brigand !*

23 juin. — Gymnase : LE COMÉDIEN D'ÉTAMPES, vaudeville en un acte, par Moreau et Sewrin.

Il y avait alors, au Gymnase, un comédien nommé Perlet, très aimé du public, maigre à rendre jaloux Scipion, de la Gaîté, et que son énorme succès dans *le Parrain* et *le Gastronome sans argent*, de Scribe, avait quelque peu grisé.

Le soir de la première représentation du *Comédien d'Etampes*, où il jouait le principal rôle, il eut le tort de

passer un couplet, et le tort plus grave de laisser voir qu'il le passait.

Le public, qui était de mauvaise humeur ce soir-là, bien que la pièce à travestissements de Moreau et Sewrin fût, au demeurant, fort agréable, se fâche et réclame impérieusement le couplet coupé. Perlet refuse de le chanter et quitte brusquement la scène : premier acte du drame imprévu qui va se jouer entre lui et les habitués du Gymnase.

Deuxième acte : On met Perlet en prison. La police n'était pas tendre pour les comédiens dans ce temps-là.

Troisième acte : On le relâche après trois jours de captivité. Il reparaît dans *le Parrain*. Mais à son entrée en scène, les spectateurs exigent qu'il fasse des excuses et qu'il les fasse *à genoux !* Perlet refuse, se trouve mal : on l'emporte et le rideau baisse,

Quatrième acte : La toile se relève. Réapparition du malheureux Perlet, qui, revenu de son évanouissement, déclare qu'il n'a pas eu l'intention de manquer au public. Nouveaux cris : « A genoux ! » — Eh bien, s'il en est ainsi, s'écrie Perlet, je cesse d'être comédien ! » Il se retire et le rideau tombe à nouveau.

Cinquième acte : Le public, ému, se demande s'il n'a pas été trop loin. Il rappelle énergiquement Perlet, qui se décide à rentrer encore en scène. Cette fois, on écoute ses explications, on l'applaudit même et la pièce se termine sans autre incident.

Epilogue : Trois mois après, on donnait une représentation à bénéfice à la Porte-Saint-Martin et quel fut le clou de cette représentation ? Précisément *le Comédien d'Étampes*, joué *in extenso* par Perlet, qu'on couvrit d'applaudissements.

24 juin 1834. — Variétés : LA TOUR DE BABEL, revue en un acte, d'Adam, Alboize, Anicet Bourgeois, Aude, Barthélemy, Blanchard, Brazier, Brunswick, Chabot, Cogniard frères, de Courcy, Achille et Armand Dartois, Deslandes, Didier, Duflot, Dumanoir, Alexandre Dumas, Dumersan, Dupin, d'Ennery, Jaime, Lafargue, Langlé, de Leuven, Lhérie, Mallian, Roche, Rochefort et de Saint-Georges.

Total trente noms, sans compter ceux de cinq ou six autres collaborateurs qui ne se firent pas connaître.

Aucune pièce n'a eu un plus grand nombre d'auteurs et celle-ci, on le voit, aurait pu porter pour sous-titre : « l'Enfant aux trente-six pères. »

Eh bien, sa destinée ne fut pas très heureuse, malgré ce grand nombre de répondants.

N'en ayons qu'un, mais qu'il soit bon.

Ecrite dans une intention charitable, puisque le produit devait en être versé dans la caisse de secours des auteurs dramatiques, elle contenait, à côté de plaisanteries assez drôles sur *le Constitutionnel*, par exemple, qui était représenté sous les traits d'un vieil infirme, muni d'un abat-jour vert, des allusions politiques qui ne furent pas du goût du pouvoir.

Aussi la censure, après avoir rogné quelques scènes, supprima-t-elle, dix jours après la première, la pièce tout entière, et *la Tour de Babel* fut-elle pour la seconde fois le signal, — c'est le cas de le dire, — d'une dispersion générale.

25 juin 1863. — Comédie-Française : TROP CURIEUX, comédie en un acte, en vers, par Edmond Gondinet.

L'auteur du *Panache*, des *Grandes Demoiselles* et du *Roi l'a dit*, avait trente-quatre ans lorsque, pour ses dé-

buts à Paris, il fit jouer cette petite pièce, dont l'excentrique héros, proche parent de *l'Anglais*, de Patrat, veut se tuer « par curiosité ».

On sait quelle brillante carrière il a fournie depuis.

Non seulement il a écrit seul de très jolies pièces, mais, suivant l'expression de M. Georges d'Heylli, dans un léger croquis de M. Gondinet inséré au tome X de sa *Gazette anecdotique*, il est passé maître dans l'art difficile du « ressemelage dramatique ». Sa supériorité en ce genre est même si bien établie que, pour désigner un vaudevilliste, habile, lui aussi, à mettre au point, à faire siennes les œuvres des autres, mais confiné jusqu'à présent dans un ordre de productions moins littéraires, on l'a plaisamment appelé le « Gondinet du pauvre ».

Avant *Trop curieux*, M. Gondinet avait écrit quelques petites pièces, imprimées à Montpellier, dont je rappelle aux amateurs les titres peu connus :

Sur le bord de l'abîme, vaudeville en un acte (1856) ; *la Vigne sauvée* ou *le Triomphe du soufre*, tragédie (1857) ; *Erreur n'est pas compte*, proverbe en un acte (1857), et *le Diable y perdrait son latin*, proverbe également en un acte (même année).

26 juin 1830. — Odéon : MANON LESCAUT, drame en trois actes et six tableaux, par Carmouche et Frédéric de Courcy.

Les adaptations à la scène du roman de l'abbé Prévost sont nombreuses. Il y en a huit pour le moins : deux mélodrames, un ballet, un vaudeville, un drame, une comédie et deux opéras-comiques ; je ne compte pas les parodies ou les pièces de circonstances, telles que *la Lingère du Marais*, *Manette ou les dangers d'être jolie fille*, etc.

Aucune n'a satisfait et ne pouvait satisfaire complètement le public. La raison en est bien simple.

Manon (ne parlons que d'elle), apporte, sans doute, dans l'accomplissement des actes les plus blâmables, une ingénuité, une inconscience même qui désarme; elle n'en est pas moins profondément coupable et immorale, et, à tort ou à raison, jugée, comme nous l'a dépeinte l'abbé Prévost, impossible au théâtre. Pourquoi alors en faire une héroïne dramatique, puisque moins immorale, elle n'est plus Manon?

Toute l'habileté des adaptateurs consiste donc à louvoyer entre deux écueils, la crudité et la fadeur.

Scribe insiste sur la sensibilité, le bon cœur de Manon; Barrière et Marc Fournier donnent plus de remords au chevalier, plus de tendresse et de mélancolie à sa maîtresse. MM. Meilhac et Gille, dans leur récent opéra-comique, accentuent encore cette note rêveuse et sombre, et dramatisent davantage les aventures de leurs héros.

Quant à Carmouche et de Courcy, ils ont justifié une fois de plus le proverbe qui dit qu'en voulant trop prouver, on ne prouve rien.

Dans leur désir de réhabiliter quand même Manon, ils ont oublié d'expliquer comment, si elle était restée fidèle et vertueuse, elle avait pu acquérir le riche hôtel dans lequel se passe un des actes de leur drame.

Aussi, le soir de la première, le public se montra-t-il tout d'abord assez froid, sinon hostile, jusqu'au moment où il vit apparaître sur la scène la charrette qui doit transporter au Havre Manon et les autres déportées. Cette apparition, jugée alors trop réaliste, provoqua une tempête de sifflets, et ce n'est pas sans peine que la pièce et l'héroïne purent arriver au port.

Depuis, nous avons fait des progrès, et l'on ne se fâche plus pour si peu.

27 juin 1816. — Comédie-Française : CHARLEMAGNE, tragédie en cinq actes, de Népomucène Lemercier.

« Tout dans le continent s'inclinait devant Napoléon », a dit Victor Hugo, dans son discours de réception à l'Académie française, « tout excepté six poètes restés debout dans l'univers agenouillé : Ducis, Delille, madame de Staël, Benjamin Constant, Chateaubriand et Lemercier. »

Six, c'est beaucoup. Delille n'était pas inflexible et madame de Staël ne restait debout, que parce qu'elle ne pouvait pas s'incliner. Mais les poètes n'y regardent pas de si près. Quoi qu'il en soit, c'est à cause de *Charlemagne* que l'auteur oublié aujourd'hui, — mais qui fut un oseur dans son temps, — de *Pinto,* d'*Agamemnon* et de *la Panhypocrisiade*, fit preuve d'une très honorable indépendance.

On était en 1804, et l'on exigeait qu'il terminât sa pièce par une scène à effet où l'on décernait la couronne impériale au moderne Charlemagne sous le couvert de l'ancien.

Lemercier refusa de modifier le plan de sa tragédie, qui fut interdite.

Les années se passèrent, et l'empereur, apercevant un jour Lemercier dans un angle d'une des salles du palais des Tuileries, où il avait été convoqué en qualité de membre de l'Institut, alla droit à lui et lui dit : « Eh bien, monsieur Lemercier, quand nous donnerez-vous une belle tragédie ? »

Lemercier regarda l'empereur fixement et dit ce seul mot : « J'attends, Sire. » « Mot terrible, ajoute Victor Hugo à qui nous empruntons encore cette anecdote, mot de prophète plus encore que de poète, mot qui prononcé

au commencement de 1812, contient Moscou, Waterloo, Sainte-Hélène ! »... avec de l'imagination!

Quatre ans plus tard, l'empire n'existait plus et l'on représentait au Théâtre-Français *Charlemagne*, qui, du reste, n'ajouta rien à la réputation de son auteur.

28 juin 1830. — Comédie-Française : FRANÇOISE DE RIMINI, tragédie en cinq actes, de Gustave Drouineau.

On connaît la triste fin de Gustave Drouineau.

Encouragé par l'honorable succès de sa *Françoise de Rimini*, il avait écrit, avec une ardeur fébrile, un *Don Juan d'Autriche*, en vers, que le comité du Théâtre-Français avait reçu par acclamation, mais dont la distribution se faisait singulièrement attendre.

Drouineau apprit seulement par les journaux la cause de ce retard, en apparence inexplicable.

Un autre *Don Juan d'Autriche* avait été présenté par Casimir Delavigne, et le comité, oublieux de ses engagements, avait sacrifié le pauvre Drouineau à son illustre confrère, comme il avait sacrifié autrefois à Voltaire, Clément, le jeune auteur d'une tragédie de *Mérope*.

La douleur qu'en ressentit Drouineau fut telle, qu'il devint fou et mourut l'année suivante, à peine âgé de trente-cinq ans.

A propos de sa *Françoise de Rimini* je pourrais répéter ce que j'ai souvent dit. Comment expliquer cette persistance des dramaturges à transporter sur la scène certains personnages qui ne sont rien moins que scéniques?

Dante a donné au légendaire récit de la mort de Françoise et de Paolo sa forme définitive; il l'a comme buriné d'un trait ineffaçable. En y touchant, on le gâte; en s'y renfermant, on encourt, de gaieté de cœur, le reproche d'uniformité et de monotonie.

Combien d'auteurs dramatiques cependant, cédant à une sorte d'attraction irrésistible, ont greffé leur propre conception sur l'idée première !

Silvio Pellico d'abord, dans une tragédie faiblement intriguée, mais animée d'un souffle héroïque, juvénile et pur. A sa suite, nombre d'imitateurs et d'adaptateurs, Constant Berrier, Drouineau, Gustave de Sède, Albert Lemercier, Auguste Clavaron, Ostrowski, Arthur Fleury, etc. Et combien de traducteurs musicaux ! Une douzaine en Italie, dont la galerie complète formerait un véritable martyrologe ; un en Allemagne, Hermann Gœtz ; enfin deux en France, M. Marius Boullard, auteur d'une *Francesca di Rimini* en un acte jouée au théâtre de la Tour d'Auvergne le 3 avril 1866, et le plus illustre de tous, M. Ambroise Thomas.

Seul, Silvio Pellico a obtenu un succès durable. Et cependant l'ami qui lui conseillait de ne pas écrire sa *Françoise de Rimini* n'avait pas tout à fait tort, en principe, lorsqu'il lui disait : « Ne touchons pas aux morts de Dante ils feraient peur aux vivants ! »

29 Juin 1823. — Théâtre des Arts, à Rouen : LE CID DE CORNEILLE, comédie en un acte, en vers, de M... et audition d'une scène lyrique, en l'honneur de Corneille, paroles de M... musique de Méhul. — Odéon : LE BARON D'ALBIKRAC, comédie en cinq actes, en vers, de Thomas Corneille, réduite en trois actes.

Depuis le commencement du siècle, les directeurs du théâtre des Arts, de Rouen, offraient presque chaque année, à leurs habitués, le jour de la Saint-Pierre, la primeur d'un à-propos, ou tout au moins d'une poésie, en l'honneur de Pierre Corneille.

Cet usage ne se perdit définitivement qu'en 1841, juste

à l'époque où, ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de le dire, on commença à célébrer régulièrement, à Paris, l'anniversaire de la naissance de l'auteur du *Cid*.

Est-ce par hasard, ou pour honorer le nom de Corneille, qu'à cette même date du 29 juin la direction de l'Odéon remit à la scène, en 1823, une comédie « considérablement raccourcie » non pas du grand Corneille, il est vrai, mais de son frère Thomas ?

Quoi qu'il en soit, l'épreuve ne réussit guère. *Le Baron d'Albikrac* ne méritait pas l'honneur d'une exhumation. Cette pièce est en effet un des plus médiocres produits de l'extrême facilité de Thomas Corneille, qui, s'il faut en croire ses biographes, mettait à peine un mois pour écrire une tragédie ou une comédie en cinq actes.

L'un d'eux fait même à ce sujet une réflexion assez naïve : « Il est vrai, dit-il, après avoir constaté la fécondité de l'auteur d'*Ariane*, qu'il ne dînait jamais en ville (?) et que ses pièces ne sont pas des chefs-d'œuvre. »

30 juin 1818. — Opéra-Comique : LE PETIT CHAPERON ROUGE, opéra-comique en trois actes, paroles de Théaulon, musique de Boieldieu.

Le Petit Chaperon Rouge est le trentième, par ordre chronologique, des opéras ou opéras-comiques dont se compose l'œuvre dramatique de Boieldieu. Le poème en est démodé, mais la musique en est charmante, et, lorsqu'on le remit au répertoire, en 1860, le public parut y prendre encore un vif plaisir.

Une particularité de cet aimable ouvrage, particularité peu connue, parce que la partition transcrite pour piano et chant n'en fait pas mention, c'est que l'ouverture est un des plus curieux et des plus naïfs spé-

cimens qu'on puisse citer de musique à programme.

Boieldieu précurseur de Berlioz, qui l'eût cru !

Cette ouverture, que nous signalons à l'attention de M. Johannès Weber, le judicieux auteur des *Illusions musicales*, n'est rien moins, dans la pensée du compositeur, que le résumé, en musique, du fameux conte de Perrault.

Un solo de flûte indique que « le Petit Chaperon Rouge se promène dans le bois » ; une sorte de grognement des violons et des cors « que le loup aperçoit le Petit Chaperon Rouge »; un passage concertant entre la flûte et le basson « que le loup parle au Petit Chaperon », et ainsi de suite jusqu'au dénouement, la seule partie du récit que le compositeur ait négligé de nous conter.

Comme le dit M. Pougin, à qui nous devons cette révélation singulière, Boeldieu aura sans doute reculé devant la difficulté de nous donner le spectacle musical de la voracité du loup.

JUILLET

1er Juillet 1794. — Théâtre Feydeau : L'APOTHÉOSE DU JEUNE BARRA, pièce lyrique en un acte, paroles de Léger, musique de Jadin.

Il n'était question alors que de l'héroïsme du jeune Barra et de celui de son émule de la Durance, Viala. On se rappelle la strophe du *Chant du Départ* :

De Barra, de Viala, le sort nous fait envie :
Ils sont morts, mais ils ont vécu !

Le 25 juin, Grétry avait fait jouer un à-propos en un acte intitulé *Joseph Barra*, et Berton avait sur le chantier un *Viala* qui fut représenté le 9 octobre de la même année.

De nos jours, Barra s'est produit de nouveau au théâtre, sous la forme d'un mélodrame en cinq actes, de M. Sauton, représenté au Château-d'Eau, le 28 janvier 1881.

Mais le hasard voulut que cette première coïncidât avec celle de *la Roussotte* ; *Nana* était en outre annoncée pour le lendemain, et, nous devons reconnaître que la concurrence des pièces de MM. Meilhac et Zola fit un tort sensible au drame patriotique de M. Sauton.

2 Juillet 1878. — Salle Ventadour : LE CAPITAINE FRACASSE, opéra-comique en trois actes, paroles de Catulle Mendès, musique d'Émile Pessard.

C'est par la représentation de cet opéra-comique que

Léon Escudier termina sa gestion malheureuse du Théâtre-Italien, inutilement transformé en Théâtre-Lyrique.

Quelques semaines après l'apparition du *Capitaine Fracasse*, la salle Ventadour fermait ses portes, qu'elle ne devait plus rouvrir que momentanément, pour les représentations des *Amants de Vérone*. Les auteurs avaient été, comme l'infortuné directeur du théâtre, victimes de la guigne, car *le Capitaine Fracasse* méritait, incontestablement, un meilleur sort.

Le livret, tiré par M. Catulle Mendès du roman de Théophile Gautier, était suffisamment intéressant, point banal et bien découpé pour la scène.

La partition se distinguait par un sentiment mélodique très franc et toujours juste, une forme élégante et une orchestration colorée. Les amateurs ont gardé le souvenir du menuet des petits violons, du deuxième acte presque tout entier, et des deux jolis duos du troisième.

Peut-être une reprise de cet ouvrage serait-elle aujourd'hui bien accueillie, mais sur quel théâtre la risquerait-on? A l'heure où nous écrivons ces lignes il n'y a plus de Théâtre-lyrique, plus de Théâtre-italien et l'on ne sait pas même encore sur quel emplacement sera reconstruit l'Opéra-Comique incendié depuis plus de six mois.

3 Juillet 1863. — Châtelet : LE SECRET DE MISS AURORE, drame en six actes, imité de l'anglais, par Lambert Thiboust et Bernard Derosnes.

Le succès de mise en scène du *Lac de Glenaston*, de MM. d'Ennery et Dion Boucicaut, joué deux ans auparavant à l'Ambigu, avait mis à la mode les importations anglaises.

Un incident curieux avait signalé une des représentations de ce drame.

Au moment où Charles Perey plongeait dans le lac pour aller chercher mademoiselle Jane Essler, qui apparaissait assez longtemps entre deux eaux sans remonter à la surface, une dame impressionnée par ce spectacle émouvant s'était écriée : « La voici ! sauvez-là ! » et Charles Perey n'ayant pu saisir aussitôt mademoiselle Essler, la dame s'était trouvée mal et on avait dû la transporter au foyer.

Au siècle dernier on se serait fort attendri sur la sensibilité de cette dame ; aujourd'hui on est tenté d'en rire.

L'apparition des spectres au dernier acte du *Secret de miss Aurore* offrait un spectacle plus terrifiant encore, et l'on se perdit en conjectures pour expliquer cette apparition, véritablement surprenante, jusqu'au jour où le prestidigitateur Robin, dévoilant le truc qui était à la fois très ingénieux et très simple, montra, lui aussi, des spectres « vivants et impalpables ».

Le secret de miss Aurore devint alors le secret de Polichinelle, et, quand le public en eut le mot, il ne s'y intéressa plus.

Gardons l'illusion, elle fuit assez vite !

4 Juillet 1829. — Cirque Olympique : L'ELÉPHANT DU ROI DE SIAM, mimodrame en neuf tableaux, par Léopold et Ferdinand Laloue, musique de Sergent, mise en scène d'Adolphe Franconi.

« Cet éléphant, dit le rédacteur de l'almanach Barba, distribue des fleurs aux dames, porte une lettre, rend hommage aux mânes du défunt souverain, protège l'héritier légitime contre les entreprises du fils de l'usurpateur, le délivre de la prison où il est enfermé et le couronne. La scène du repas de Sa Seigneurie et le pas qu'elle danse ont surtout excité *l'admiration* des amateurs. »

Voilà certes une bête à laquelle beaucoup de gens pourraient porter envie.

En présentant, il y a quatre ans, au public, les éléphants savants que le directeur de l'Hippodrome devait bientôt montrer à son tour, l'administrateur actuel du Cirque, M. Victor Franconi, ne faisait, on le voit, que suivre l'exemple donné par son père Adolphe.

De tout temps, le public s'est montré friand de ces sortes d'exhibitions.

L'auteur du petit ouvrage publié à la fin du siècle dernier, sous le titre de *Spectacles des foires et des boulevards*, cite avec non moins d'admiration que le rédacteur de l'almanach Barba, parlant de l'éléphant du roi de Siam, une troupe de volatiles qui, « posés dans un soleil d'artifice, conservaient la même tranquillité que s'ils avaient été dans leur cage » ; — un cerf qu'on était parvenu à rendre poli, serviable, et « reconnaissant » ; un phoque enfin, qui « saluait la compagnie, caressait ceux qui l'appelaient, aimait beaucoup la musique, et auquel il ne manquait que la parole ! »

Jusqu'à la forme des boniments qui n'a pas sensiblement varié depuis cent ans !

5 Juillet 1837. — Opéra : LES MOHICANS, ballet en deux actes, de Guerra, musique d'Adolphe Adam.

Ce ballet mériterait une mention, ne fût-ce qu'à titre de réparation envers son principal auteur, Adolphe Adam.

Ni Castil-Blaze, en effet, dans son *Histoire de l'Académie nationale de musique*, ni M. de Lajarte dans sa *Bibliothèque musicale de l'Opéra*, ni Clément, enfin, dans son *Dictionnaire des Opéras*, n'ont signalé l'existence des *Mohicans* qui, de l'aveu d'Adam, furent, il est vrai, assez mal accueillis et n'eurent que trois représentations.

« Le public de l'Opéra était gâté, dit-il, en racontant sa mésaventure. Il lui fallait mademoiselle Taglioni, et mademoiselle Nathalie Fitz-James, quoique gracieuse, n'était pas de force à soutenir le ballet. Et puis, ajoute-t-il philosophiquement, le ballet était-il de force à soutenir la danseuse ? »

Quoi qu'il en soit, voilà l'oubli de nos musicographes réparé.

Un autre intérêt s'attache au souvenir des *Mohicans*.

C'est par l'analyse de ce ballet que s'ouvre l'étincelante série des feuilletons de théâtre de Théophile Gautier réunis dans ses six volumes sur l'art dramatique, et l'auteur de *Fortunio* n'a certainement jamais oublié, lui, ces pauvres *Mohicans*, point de départ de sa brillante carrière de critique.

6 Juillet 1792 — Salle Favart : ROMÉO ET JULIETTE ou TOUT POUR L'AMOUR, opéra en quatre actes, paroles de Monvel, musique de Dalayrac.

Des quatorze ou quinze opéras dont le drame de Shakespeare a inspiré ou plutôt, comme le disait Berlioz, est *censé* avoir inspiré le sujet, le *Roméo et Juliette* de Dalayrac est le premier en date, si l'on ne tient compte que des adaptions françaises, le cinquième, si l'on veut les énumérer toutes.

Le succès en fut très vif, nous dit un contemporain ; succès dû tout autant à la beauté du spectacle et à la magnificence de la mise en scène qu'au livret fort agréable de Monvel et à la musique « enchanteresse » de Dalayrac.

Malgré cet ensemble de séductions variées, l'ouvrage ne se maintint pas au répertoire et fut vite éclipsé, d'abord par le *Roméo* de Steibelt, puis et surtout par celui de Zingarelli.

Il en est, resté cependant une exquise romance : « Avant d'avoir connu ce mortel », doublement précieuse, d'abord parce que c'est une des inspirations les plus tendres de Dalayrac, puis parce que Nicolo s'en est souvenu en écrivant le célèbre refrain de l'air de *Joconde* :

Et l'on revient toujours
A ses *premiers* amours

refrain d'un français douteux, si la remarque est juste.

7 Juillet 1792. — Théâtre Feydeau : LES VISITANDINES, opéra-comique en deux actes, paroles de Picard, musique de Devienne.

Cet opéra-comique, rendu célèbre par l'extraordinaire similitude mélodique de son air « Enfant chéri des dames », avec la chanson de Papageno, au dernier acte de *la Flûte enchantée*, a eu le privilège d'éveiller, plus qu'aucun autre peut-être, les scrupules de la censure.

A différentes reprises on en a défendu la représentation, ou, du moins, ne l'a-t-on permise qu'au prix de modifications radicales.

C'est ainsi qu'au couvent dans lequel s'introduit le héros de la pièce, déguisé en femme, pour enlever sa bien-aimée, on dut substituer coup sur coup, en 1825 : à l'Opéra-Comique un « Pensionnat de demoiselles », à l'Odéon un « Sérail » !

Ce n'était pourtant pas tout à fait la même chose.

Vingt-sept ans plus tard, le 11 février 1852, l'opéra comique de Devienne était encore joué au Théâtre-Lyrique, sous le titre du *Pensionnat de demoiselles*.

Plus récemment, cependant, on s'est décidé à en tolérer la représentation intégrale à l'Athénée, et nous ne croyons pas qu'en cette occasion personne se soit avisé de reprocher aux censeurs leur tolérance.

8 Juillet 1843. — Vaudeville : LES PETITES MISÈRES DE LA VIE HUMAINE, vaudeville en un acte, de Clairville.

Old Nick et Granville ont fait un gros volume sur *les Petites misères de la vie humaine* et ils sont loin d'avoir épuisé la matière. Clairville, à plus forte raison, ne pouvait qu'effleurer le sujet dans son amusant vaudeville.

Si les grands malheurs ne sont pas rares, les petites misères sont innombrables ; chaque profession a les siennes et tout homme en a sa part. Les écrivains, pour me borner à ceux-là, n'en sont pas exempts. Ils passent plus ou moins par les transes du Damis de Piron. Quand le livre est fini, il faut d'abord chercher un éditeur. L'éditeur trouvé, il faut surveiller l'impression, corriger les épreuves et on les corrige toujours mal. Les coquilles et les erreurs ne manquent jamais et on ne les voit qu'à l'heure où il n'est plus temps de les effacer. Si elles nous échappent, d'obligeants amis ont soin de nous les signaler... trop tard. L'imagination nous les grossit et nous ne voyons plus qu'elles. La mise en vente vient ensuite. Le volume paraît en même temps qu'un autre qui traite du même sujet. La réclame se fait de travers. Les exemplaires sont mal adressés. On est assailli de réclamations. Le critique sur lequel on comptait n'a rien reçu ; l'ami que l'on voulait servir le premier a été oublié. Et ce n'est pas tout. Vous affirmez une chose; on l'entend tout de travers. Tel mot qui est un éloge est pris pour un blâme, on vous loue de qualités qui vous manquent et on vous reproche les défauts que vous n'avez pas. Alfred de Vigny n'avait pas tort de dire que « le seul beau moment d'un ouvrage est celui où on l'écrit », et Berton, de mettre au bas de la dernière page

de ses partitions : « C'est ici que finit le plaisir et que la peine commence ».

> .... Croire que l'on tient les pommes d'Hespérides
> Et presser tendrement un navet sur son cœur,

disait aussi Musset. Si le métier d'auteur est dur, on le fait pourtant et l'on ne cessera pas de le faire. Les éloges, — et l'on en recueille toujours quelques-uns, — chatouillent si agréablement! Peut-être aussi suffit-il au bonheur d'avoir eu la foi... un moment.

9 Juillet 1833. — Comédie-Française : LA MORT DE FIGARO, drame en cinq actes, par Rosier.

A l'époque où fut joué ce drame, le rédacteur du catalogue Soleinne enregistrait déjà vingt et une pièces de tout genre inspirées par les trois œuvres typiques de Beaumarchais. Encore en omettait-il quelques-unes, par exemple un certain ballet-pantomime de Duport et Blache, intitulé *Figaro*, et représenté pour la première fois à l'Opéra le 30 mai 1806.

Est-ce sous l'empire d'une sorte d'agacement causé par cette production incessante, que, pour y mettre un terme, l'auteur de *Brutus lâche César* se décida à tuer le légendaire barbier?

Quoiqu'il en soit, il mit ce sombre projet à exécution, comme en fait foi le titre de la pièce qui nous occupe, sorte de suite à la manière noire, de *la Mère coupable*.

Mais il paraît que l'idée de l'auteur de faire de Figaro une victime de l'inquisition espagnole n'était pas bonne. car dès la troisième représentation les recettes ne couvraient plus les frais. Ce fut donc le drame de Rosier qui fut enterré, et non le héros de Beaumarchais, à qui Sar-

dou, dans sa comédie des *Premières armes de Figaro*, allait bientôt rendre une nouvelle jeunesse.

10 Juillet 1804 — Académie impériale de musique : OSSIAN ou LES BARDES, opéra en cinq actes, paroles de Dercy et Deschamps, musique de Lesueur.

Chacun sait que ce bel ouvrage fut, après *la Vestale*, le plus grand succès musical du premier Empire, et les amateurs se rappellent ce fameux billet, curieux spécimen du style du temps, écrit à Lesueur par David, à l'issue de la première représentation : « Quand mon pinceau commencera à se geler, mon âme à se glacer, j'irai réchauffer l'un et l'autre aux sons touchants de votre lyre ! »

Le lendemain, Napoléon faisait remettre par Duroc, au compositeur, la décoration de la Légion d'honneur, le brevet de directeur de sa chapelle et une tabatière d'or avec ces mots gravés : « L'empereur des Français à l'auteur des *Bardes*. »

A ce propos, Berlioz insiste beaucoup dans ses « Soirées de l'orchestre », sur la sagacité musicale de Napoléon, et en donne des preuves qu'il juge concluantes.

Peut-être faut-il donc considérer comme une simple boutade la réponse faite dit-on, un jour par l'Empereur, à quelqu'un qui lui demandait son avis sur la musique de Paisiello :

« J'aime cette musique... parce qu'elle ne m'empêche pas de penser à autre chose. »

11 Juillet 1873. — Renaissance : THÉRÈSE RAQUIN, drame en quatre actes, d'Emile Zola.

Excellemment interprété par Desrieux, Grivot, Mont-

rouge et Reykers, mesdames Marie Laurent, Dica-Petit et Dunoyer, ce sombre drame de l'adultère fut, à son apparition, très malmené par la critique, et ne tint pas l'affiche plus de sept représentations.

Il est question de le reprendre à l'Odéon, et le public décidera en dernier ressort s'il doit, comme il l'a fait pour *Henriette Maréchal* et *l'Arlésienne,* réviser l'arrêt des premiers juges.

En attendant, je signale à M. Zola un adepte de ses doctrines qu'il n'a jamais songé, sans doute, à compter parmi ses fidèles, Alphonse Karr.

Dans la préface de son drame, M. Zola dit ceci : « Comment voulez-vous que les vieux champions de 1830 soient tendres pour *Thérèse Raquin?* Passe encore, si ma mercière était une reine et si mon assassin portait un justaucorps abricot ; il faudrait aussi qu'au dénouement, Thérèse et Laurent pussent s'empoisonner à l'aide d'une coupe d'or pleine de vin de Syracuse. Mais, fi de cette arrière-boutique ! Fi de ces petites gens qui se permettent d'avoir un drame chez eux, à leur table couverte d'une toile cirée ! »

Or, quinze années auparavant, l'auteur des *Guêpes* ouvrait, au beau milieu de son roman de *la Pénélope normande,* la parenthèse suivante :

« Il y a au théâtre des conventions étranges, qui restreignent singulièrement le nombre des combinaisons dramatiques et littéraires, qui diminuent dans une proportion inquiétante la série des choses vraies qu'il est défendu à l'écrivain de reproduire. »

» Ainsi, l'adultère n'est toléré que si les personnages expriment leurs sentiments immodestes en s'arrêtant un peu chaque fois qu'ils ont prononcé six syllabes, et un peu davantage lorsqu'ils en ont prononcé douze. Il est, de plus, absolument nécessaire que les vœux déshon-

nêtes se manifestent par des phrases où, de douze en douze syllabes, les paroles hostiles à la pudeur se terminent par les trois mêmes lettres que la dernière des douze précédentes syllabes criminelles. »

» C'est-à-dire que *Phèdre* en prose, et sous un autre nom que celui de tragédie, exciterait l'indignation du public ! »

On a offert récemment une *Phèdre* en prose au public. Est-ce la faute du sujet ? Est-ce celle de l'auteur ? Il ne s'en est guère accommodé.

12 Juillet 1789. — Salle des Tuileries, à Paris : IL BARBIERE DI SIVIGLIA, opéra-bouffe en quatre actes, d'après Beaumarchais, musique de Paisiello, interprété par les artistes italiens du théâtre de Monsieur, et représenté en France pour la première fois.

Ceci tuera cela ! a dit Victor Hugo. *Le Barbier* de Rossini a détrôné celui de Paisiello, et l'on ne se souvenait plus guère de ce dernier, lorsqu'en 1805, au début de sa campagne homérique contre *l'Africaine,* Alexis Azevedo s'avisa de soutenir que Meyerbeer avait emprunté à Paisiello le motif du fameux unisson de son cinquième acte, motif calqué, disait-il, sur celui de la jolie sérénade d'Almaviva : « Je suis Lindor. »

Bien que les deux nouveaux commençassent en effet de même, l'accusation était, au fond, puérile ; elle n'en fit pas moins le tour de la presse, et quelques naïfs eurent la bonhomie de la prendre au sérieux.

L'attention du public s'était reportée sur l'opéra de Paisiello, et, profitant de ce regain d'actualité, l'administration des Fantaisies-Parisiennes, alors installées sur l'emplacement des Nouveautés actuelles, le reprit le 15 mai 1868, avec une version française de M. Victor Wilder.

Cette reprise eut même beaucoup de succès.

On ignore généralement que *le Barbier de Séville*, qui a si heureusement inspiré Paisiello et Rossini, devait être primitivement, dans la pensée de son auteur, un opéra-comique.

Si ce projet n'eut pas de suite, c'est exactement pour les motifs qu'invoque Wagner à l'appui de sa réforme dramatique.

« Notre musique dramatique, dit Beaumarchais dans sa préface, ressemble trop à notre musique chansonnière pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaieté franche. »

« Il faudra commencer à l'employer sérieusement au théâtre, *quand on sentira bien qu'il ne faut chanter que pour parler ;* quand nos musiciens se rapprocheront de la nature, et *surtout cesseront de s'imposer l'absurde loi de toujours revenir à la première partie d'un air après qu'ils en ont dit la seconde.* Est-ce qu'il y a des rondeaux dans un drame ? Ce cruel radotage est la mort de l'intérêt et dénote un vide insupportable dans les idées. »

Pas trop cruel encore, le *radotage* de Paisiello et celui de Rossini. Mais, en entendant la partition qui nous occupe, Beaumarchais aura sans doute changé d'avis.

13 Juillet 1835. — Comédie-Française : JACQUES II, drame en cinq actes, de Vanderburch.

L'affiche aurait pu ajouter : « Joué par autorité de justice. »

Il fallut, en effet, un jugement du tribunal de commerce pour décider la Comédie-Française à monter ce drame, que la censure avait interdit avant 1830, et qui, malgré la suppression d'un acte entier, dès la seconde

représentation, parut encore trop long au public et n'eut aucun succès.

On ne décrète pas les applaudissements.

Déjà, le 18 mai précédent, les comédiens de la rue Richelieu avaient joué, « par autorité de justice », *les Deux Mahométans*, comédie en un acte, de La Verpillière.

Jamais la Comédie-Française ne fut plus processive qu'à cette époque désastreuse entre toutes, où certaine représentation de *Tartuffe* et du *Legs* faisait tout juste encaisser la somme dérisoire de *trente-cinq francs!*

> J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français,
> Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès.
> Ce n'était que Molière.....

disait mélancoliquement Alfred de Musset ; et il vengeait le grand poète de l'oubli du public, qui courait aux mélodrames moyen âge à la mode.

Procès avec M. de Custines, qui avait avancé une dizaine de mille francs pour frais de décors et de costumes d'une certaine *Béatrice Cenci*, et qui, ne pouvant faire jouer son œuvre, arrêtée par décision ministérielle, redemandait son argent.

Procès avec les auteurs d'un *Caïus Gracchus* et d'un *Cardinal Voltaire*, Dartois et Desnoyers, pour un motif analogue.

Procès avec l'auteur du *Sophiste*, avec celui de *Plus de peur que de mal*, petite pièce jouée aussi par autorité de justice. Procès à l'occasion d'*Isabelle en Palestine*, de Dupaty, que la Comédie se refusait à monter ; à l'occasion d'*Hernani* et de *Marion Delorme*, qu'elle se refusait à reprendre.

En résumé, *Jacques II* et *les Deux Mahométans* inaugurèrent une ère judiciaire pendant laquelle la Comédie-Française, dit un de ses historiens, aurait dû jouer *les*

Plaideurs tous les soirs, pour bien se pénétrer de sa situation.

14 Juillet 1823. — Variétés : LE PRÉCEPTEUR DANS L'EMBARRAS, vaudeville en un acte, de Mélesville.

Lorsqu'un auteur dramatique apprend qu'une pièce en répétition d'un de ses confrères présente, avec une autre qu'il écrit lui-même, une analogie évidente de titre ou de donnée, son premier soin est, habituellement, d'en avertir le public par la voie de la presse, afin de se mettre à l'abri de toute accusation d'imitation ou de plagiat. Souvent même il renonce à poursuivre sa tâche.

Où l'on voit un obstacle aujourd'hui, on voyait simplement un stimulant autrefois, et il suffisait qu'un sujet de pièce eût plu au public ou parût avoir chance de lui plaire, pour que chacun s'en emparât sans scrupule, avec l'unique objectif d'arriver bon premier.

C'est ainsi que l'année 1823 fut l'année des *Précepteurs dans l'embarras,* comme l'année 1829, par exemple, devait être celle des *Guillaume Tell.*

En moins de six semaines, quatre vaudevilles, tirés de la même comédie italienne et portant le même titre du *Précepteur dans l'embarras,* virent le jour à Paris : le premier, de Carmouche et de Courcy, à la Gaîté, le 18 juin ; le second, d'Imbert et Varner, au Gymnase, le 3 juillet ; le troisième, de Mélesville, aux Variétés, le 14 juillet ; le dernier enfin, d'Ernest et Ménissier, à l'Ambigu, le 23 du même mois.

Dans les quatre pièces, l'embarras du précepteur résulte de la présence, dans le château où il donne des leçons, d'un enfant né du mariage secret de son élève, et dont on lui attribue la paternité.

La donnée est incontestablement drôle, et Mélesville, surtout, en a tiré un excellent parti.

La même situation devait se retrouver plus tard dans deux opéras : l'un, de Donizetti, *l'Ajo nell' imbarrazzo ;* l'autre, du comte Gabrielli, *Don Gregorio,* où Sainte-Foy était impayable.

N'est-ce pas un peu aussi le point de départ de *Bébé ?*

15 Juillet 1871. — Palais-Royal : LE SAPEUR ET LA MARÉCHALE, vaudeville en un acte, d'Ernest L'Epine.

Ce nom de l'Epine n'est pas celui sous lequel on connaît le plus l'auteur du *Sapeur et la Maréchale,* qui, depuis trente ans, semble avoir pris à tâche de dérouter le public par la variété de ses pseudonymes et la diversité de ses productions.

En 1855, alors qu'il était encore secrétaire du duc de Morny, il débute au théâtre comme compositeur, avec Méry pour parolier, et fait jouer, le 29 novembre, aux Bouffes-Parisiens, une petite opérette en un acte, *Sur un volcan,* que les auteurs retirent après la première.

En 1860, nouvel essai musical, toujours aux Bouffes, et toujours sous le nom de L'Epine, avec une autre opérette, *Croquignole XXXVI*, paroles de Deforges et Gastineau.

En 1862, le musicien se fait dramaturge et donne, à l'Odéon *la Dernière Idole,* en collaboration avec M. Alphonse Daudet.

Trois ans après, le 8 avril 1865, les mêmes collaborateurs font jouer aux Français la jolie comédie de *l'Œillet blanc*, mais cette fois, — on n'a jamais pu savoir pourquoi, — an nom de L'Epine est substitué le pseudonyme de E. Manuel. Rochefort s'amusa beaucoup de cette substitution : « Ainsi, disait-il, voilà qui est connu. Quand

un homme fait jouer une comédie au Théâtre-Français, il commet une action tellement honteuse, qu'il est obligé de prendre un pseudonyme pour échapper à son déshonneur ! »

M. L'Epine n'en garde pas moins ce pseudonyme pour donner, encore en collaboration avec Alphonse Daudet, le petit drame du *Frère aîné,* au Vaudeville.

Puis, le compositeur rentre en scène et signe L'Epine, en 1868, un recueil de scènes et chansons dont il n'a écrit que la musique.

Enfin, il adopte, pour ne presque plus le quitter, le nouveau pseudonyme de Quatrelles, sous lequel ont paru plusieurs comédies et surtout tant de piquants articles.

J'oubliais de dire que M. L'Epine, dit Manuel, dit Quatrelles, est un ancien élève de Cogniet, et, à ce titre, a été admis, il y a deux ans, à l'Exposition du blanc et du noir.

« Les arts sont *un*, répond-il à ceux qui s'étonnent de cette variété d'aptitudes, pour qui les étudie sans souci de la routine. Sans s'en rendre compte, celui qui coordonne les sons apprend à grouper les couleurs et à enchaîner les idées ! »

M. L'Epine a peut-être raison ; en tout cas, c'est une vérité qui reste à démontrer.

16 Juillet 1863. — Gymnase : LE DÉMON DU JEU, comédie en cinq actes, par Théodore Barrière et Crisafulli.

Montée pour les adieux, au Gymnase, de Lafontaine et de Victoria, cette comédie fut reprise, sur la même scène, au commencement de l'été 1871.

Le moment n'était guère propice ; l'attention du public n'était pas aux choses du théâtre. Les critiques en vue n'avaient pas même repris possession de leur feuille-

ton dramatique. *Le Démon du jeu* fut cependant bien accueilli et certaine scène, entre autres, remarquablement rendue par Pujol, produisit un grand effet, celle où le héros du drame, Raoul de Villefranche, est surpris par sa femme au moment où, debout devant une glace, s'étudiant à garder un visage impassible, il commence, les cartes en main, son apprentissage de tricheur.

La pièce de Barrière et de Crisafulli devrait néanmoins, croyons-nous, pour être reprise aujourd'hui avec chances de succès, subir d'importantes retouches.

Le personnage du tentateur, Hector d'Argelès, est bien connu. Les rôles épisodiques du capitaine retraité Carrelet et de l'impressionnable miss Crockett sont trop chargés. Certains détails ont vieilli, et, dès 1863, on dut s'étonner de voir Raoul prendre une chaise de poste pour se rendre de Paris à Meaux. Enfin, le dénouement n'est pas concluant. Raoul jure de ne plus jouer, sur la tête de l'enfant que sa femme porte dans son sein. Serment de joueur, comme les autres.

Peu importe, *le Démon du jeu* se lit encore avec plaisir, et mérite d'être honorablement classé dans la bibliothèque des amateurs, à la suite du *Joueur* de Regnard, du *Beverlei* de Saurin, et de *Trente ans* ou *la vie d'un joueur* de Ducange.

17 Juillet 1841. — Palais-Royal : LA SŒUR DE JOCRISSE, vaudeville en un acte, de Duvert et Lauzanne.

Tous les habitués des matinées du dimanche ont vu Baron dans ce spirituel vaudeville, une des dernières et non des moins divertissantes incarnations de Jocrisse.

Mais ce qu'on ne se figure guère aujourd'hui, c'est l'extraordinaire popularité dont a joui Jocrisse autrefois.

Qu'il descende ou non du Florentin Stenterello, qu'il

ait fait une apparition plus ou moins brillante dans *le Ballet des quolibets*, dont j'ai déjà parlé, les savants seuls en ont cure.

Pour le public, Jocrisse n'a pris naissance qu'en 1792, le jour où Dorvigny a donné son *Désespoir de Jocrisse*, vaudeville célèbre s'il en fut, où mademoiselle Mars débuta au théâtre dans le rôle du petit Nicolas, et qui devait être représenté devant l'ennemi à Jemmapes, le 12 novembre de la même année.

Que de pièces imitées, depuis, de celle de Dorvigny! Outre celle qui nous occupe, outre *les Premières armes de Jocrisse*, *une soirée de Jocrisse*, *une heure de Jocrisse*, *Jean Gilles frère de Jocrisse*, *les deux Jocrisses*, *les Jocrisses de l'amour*, et nombre de vaudevilles ou comédies inspirées par Jocrisse, nous avons eu :

Jocrisse tout court ; *Jocrisse apprenti cornac ; — au Palais-Royal ; — au sérail de Constantinople ; — autre part ; — aux Enfers ; — changé de condition ; — chef de brigands ; — commissionnaire ; — congédié ; — corrigé ; — cuisinier ; — dans son ménage ; — en famille ; — en ménage ; — grand-père, fils et petit-fils ; — jaloux ; — maître ; — maître et valet ; — marié ; — médecin ; — millionnaire ; — paria ; — suicidé*, enfin.

Et la liste n'est certainement pas close, car le type n'a pas cessé d'être vrai, et la dynastie des Jocrisses n'est pas près de s'éteindre.

Il en est de tous les états.

18 Juillet 1818. — Odéon : LA FAMILLE GLINET ou LES PREMIERS TEMPS DE LA LIGUE, comédie en cinq actes, en vers, de Merville.

Je me souviens d'une intéressante conférence de M. Legouvé, dans laquelle l'auteur d'*Un jeune homme qui ne*

fait rien, cita incidemment le roi Louis-Philippe comme un des collaborateurs de Scribe. Il s'agissait d'un livret d'opéra, *les Têtes Rondes*, dont Louis-Philippe avait eu l'idée à Claremont et pour lequel il avait demandé le concours de Scribe, de passage en Angleterre en 1850. L'œuvre écrite, ou tout au moins esquissée de concert, ne devait jamais être représentée.

On a dit moins justement que Louis XVIII était l'un des auteurs de *la Famille Glinet*.

Cette collaboration, si elle se fût réellement produite, n'eût rien eu que de très honorable pour un souverain. Jouée en pleine Terreur blanche, *la Famille Glinet* était, en effet, une œuvre de contre-réaction, dont certaines tirades essentiellement conciliatrices furent couvertes d'applaudissements, celle-ci par exemple :

> Tâchons enfin d'aimer la France un peu pour elle;
> Et, si quelqu'un de nous se fourvoie en son zèle,
> Cet enfant égaré, ne l'oublions jamais,
> Pour être dans l'erreur, n'en est pas moins Français !

Mais il paraît prouvé que le Roi s'était contenté d'opérer quelques corrections sans importance sur le manuscrit qu'il avait désiré lire, et d'écrire de sa main le *permis de jouer*, en opposition au *veto* de la censure. Ajoutons qu'il inscrivit Merville pour une pension de huit cents livres sur sa cassette particulière.

Le véritable et seul auteur de *la Famille Glinet* fut ravi, et il y avait de quoi. Mais grande dut être la stupéfaction des censeurs si maladroitement inspirés !

19 Juillet 1727. — Théâtre-Français : LE FRANÇAIS A LONDRES, comédie en un acte, de Boissy.

Cette petite pièce, dont le succès fut très vif en son

temps, est un des premiers produits de l'anglomanie qui a sévi en France pendant plus d'un siècle.

Tandis que nos voisins n'ont jamais cessé de se moquer de notre frivolité, nous nous sommes complu à les prendre pour modèles, et l'austère Albion compte encore parmi nous un certain nombre d'admirateurs fervents qu'auront sans doute prodigieusement surpris les révélations de la *Pall Mall Gazette*.

Boissy, dans son *Français à Londres*, a mis en présence un marquis léger, spirituel, suffisant, tout fraîchement débarqué sur le sol britannique, et un baron gourmé, raisonneur, qui, établi à Londres depuis plusieurs années, s'est évertué à se donner l'aspect d'un véritable Anglais.

Toutes les sympathies de l'auteur sont, naturellement, pour ce dernier.

Or, à la lecture du *Français à Londres* on éprouve une impression singulière.

La seule chose qui plaise encore dans cette comédie démodée, c'est précisément le bagout du marquis, ce sont ses définitions humoristiques des « airs », des « manières » et des « façons » ; et, tandis que les autres personnages pontifient avec un noble ensemble, on aime à l'entendre leur répondre simplement :

« Le bon sens dont vous vous targuez n'est autre chose que ce sens commun qui court les rues et qui est de tous les pays. Mais l'esprit ne vient qu'en France ; c'est pour ainsi dire son terrain, et nous en fournissons tous les autres peuples de l'Europe ! »

Il faut avouer aussi qu'ils nous en sont peu reconnaissants.

20 Juillet 1850 — Opéra-Comique : GIRALDA ou LA NOUVELLE PSYCHÉ, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Adam.

Nous n'avons pas à faire l'éloge de cet ouvrage que tout le monde connaît et que l'Opéra-Comique a repris avec succès il y a quatre ans.

Rappelons seulement que personne ne voulait, à l'origine, du livret, qui contribua cependant pour une large part au succès, et a été souvent imité depuis.

Scribe l'avait écrit pour Auber, qui le garda longtemps en portefeuille sans se décider à le mettre en musique. Plus tard, M. Perrin, alors directeur de l'Opéra-Comique, se refusa, paraît-il, pendant deux ans, à monter *Giralda*. « Encouragé par l'immense succès du *Val d'Andorre*, il croyait, dit Adam dans ses *Souvenirs*, que le succès ne pouvait s'acquérir à l'Opéra-Comique, qu'avec des pièces tristes et dramatiques ».

Que M. Perrin ait compté plus ou moins sur *Giralda*, il ne l'en mit pas moins en scène avec un soin extrême et en confia l'interprétation à l'élite de sa troupe : Audran, Bussine, Sainte-Foy, Ricquier, mademoiselle Meyer (plus tard madame Meillet), mademoiselle Miolan, enfin, dont la nouvelle Psyché fut la première création.

Ce fut en outre l'ouvrage qu'il reprit le premier lorsqu'il fut rappelé à la direction de l'Opéra-Comique en 1862.

Aussi soupçonnons-nous Adam de n'avoir pas été tout à fait juste en cette circonstance, et d'avoir écrit les lignes citées plus haut dans un accès de mauvaise humeur.

21 Juillet 1855. — Porte-Saint-Martin : PARIS, drame en cinq actes, vingt-six tableaux, prologue et épilogue, par Paul Meurice (pour les premiers vingt et un tableaux et l'épilogue).

Cette attribution singulière nécessite une explication.

La pièce, rappelons-le en deux mots, est une sorte d'évocation de Paris à travers les âges. L'action a pour point de départ la rivalité des deux fils de la druidesse Velléda, rivalité qui se poursuit de génération en génération, et qui sert de lien à une suite de tableaux historiques, plus ou moins heureusement dramatisés, où figurent presque tous les héros de notre grande cité.

Or cette pièce, telle que l'avait conçue l'auteur, pièce dédiée à Victor Hugo, commençait à Jules César et finissait à Bonaparte revenant de la campagne d'Italie, en 1797.

La censure exigea la suppression de deux épisodes, le triomphe de Voltaire et la rentrée de Bonaparte, et, par contre, l'adjonction d'un tableau final représentant la distribution des aigles au champ-de-Mars, par Napoléon, empereur.

Sur le refus de l'auteur de modifier son drame, le directeur, Marc Fournier, le modifia lui-même, et, bien que Paul Meurice protestât que la pièce ainsi remaniée n'était plus son œuvre, ne l'en fit pas moins jouer sous son nom.

Paul Meurice plaida pour demander la suppression de ce nom sur l'affiche, perdit son procès, et l'on vit ce spectacle toujours étrange d'un auteur d'une pièce à succès qu'on nomme et qu'on applaudit malgré lui.

22 Juillet 1880 — Théâtre des Nations : CLAIRVIN PÈRE ET FILS, pièce en trois actes, d'Albin Valabrègue.

Cette pièce, le second essai dramatique de son auteur, a été imprimée avec une préface où M. Valabrègue s'est amusé à soutenir cette thèse, moins paradoxale qu'elle n'en a l'air, « qu'il est plus facile d'écrire une bonne pièce que de la faire jouer ».

Un passage de cette originale préface est particulièrement intéressant ; c'est celui où M. Valabrègue prétend que, « si l'on soumettait à un examen d'un jury d'élite les pièces d'un certain nombre d'inconnus qu'il connaît, on verrait qu'il y a du talent et de l'esprit ailleurs que dans les œuvres des auteurs joués. » Or, parmi les noms des « inconnus qu'il connaissait » figure celui de Jules Bobillot, l'héroïque défenseur de Tuyen-Quan, dont un roman posthume a été remarqué.

Quant à la pièce elle-même, jouée dans le cœur de l'été, à peine honorée de la présence d'un petit nombre de critiques, — on ne se dérange pas volontiers au mois de Juillet pour un débutant, — elle n'eut qu'une quinzaine de représentations.

On trouve dans cette pièce, avec des inexpériences nombreuses, cela est hors de doute, une donnée assez intéressante qui n'est pas sans analogie avec celle de *Denise*, un personnage drôlatique bien dessiné, Clairvin père, et quelques unes de ces boutades fantaisistes qui sont comme la marque spéciale de l'auteur, aujourd'hui arrivé, du *Bonheur conjugal* et de *Durand et Durand* ; celle-ci, par exemple, contre le baccalauréat : « Il ne manque pas de grands hommes qui ne sont pas bacheliers !... Démosthènes ne l'était pas, bachelier, et, s'il vivait, il ne pourrait pas rentrer dans le barreau !... Cicéron non plus ! »

23 Juillet 1763 — Théâtre-Italien : LES DEUX CHASSEURS ET LA LAITIÈRE, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Duni.

Remanié par MM. Adenis et Gevaërt, ce petit ouvrage a été repris pour la dernière fois à l'Opéra-Comique le 3 août 1865, cent deux ans après sa première apparition.

Le 6 février 1837, Xavier, Duvert et Lauzanne en avaient donné au Palais-Royal une adaptation fantaisiste sous ce titre bizarre : « *la Laitière et les Deux Chasseurs* ou *l'Ours, le Ballon, la Grenouille et le Pot au lait*, chose fort curieuse imitée de Duni et du ci-devant Anseaume. »

On sait que dans cette pièce un ours joue un rôle assez important.

Or, certain soir, la présence de cet ours donna lieu à un incident assez plaisant.

Il faisait un orage épouvantable, et l'acteur chargé du rôle de l'ours était très dévot.

A peine venait-il d'entrer en scène, qu'un effroyable coup de tonnerre retentit.

Saisi d'effroi, il oublie qu'il est dans la peau d'un ours, se dresse subitement sur ses deux pieds, fait le signe de la croix, et continue son rôle au milieu d'un rire universel.

Une autre fois, un farceur s'amusa à substituer à la tête de l'ours une tête de loup que l'acteur mit, sans y prendre garde, et dont la vue causa au public une folle gaîté.

Ne serait-ce pas cette mauvaise plaisanterie qui aurait donné à Scribe et à Saintine l'idée de leur légendaire bouffonnerie de *l'Ours et le Pacha* ?

24 Juillet 1729. — Théâtre-Italien : AGNÈS DE CHAILLOT, parodie en un acte, en vers, d'*Inès de Castro,* par Legrand et Dominique.

Legrand a été une victime de la malchance.

Comédien de talent, il eut à se faire pardonner une physionomie ingrate et une taille dépourvue de majesté : « Messieurs, dit-il un jour aux spectateurs qui l'accueillaient assez mal, il vous est plus aisé de vous accoutumer à ma figure qu'à moi d'en changer. » Si l'esprit pouvait désarmer le public, ce mot-là eût gagné sa cause.

Auteur dramatique, il a eu le malheur plus grand encore d'être opposé par Schlegel à Molière. Un pareil pavé vous assomme sûrement son homme. Legrand ne s'en est pas relevé.

J'ai eu la curiosité de lire son théâtre : je ne regrette pas le temps que j'y ai passé. *L'Aveugle clairvoyant* est une charmante et ingénieuse petite comédie, qu'on pourrait représenter aujourd'hui ; Marivaux s'est souvenu du *Galant Coureur,* en écrivant son *Jeu de l'Amour et du Hasard; Cartouche* est une pièce d'actualité encore amusante à cent soixante-six ans d'intervalle; *le Philanthrope* est une originale réduction — avant la lettre — de *l'Optimiste* et des *Petits Oiseaux; Belphégor,* une spirituelle satire des agioteurs. Toutes les pièces de Legrand, même les moins bonnes, se recommandent par la gaîté, la bonne humeur, le naturel, un je ne sais quoi de franc, de pimpant dans le dialogue, avec un grain de fantaisie à l'occasion. L'invention manque quelquefois, le bon goût souvent; peu importe, Legrand est un des héritiers les moins indignes de Regnard, — de Regnard du *Retour imprévu* et d'*Attendez-moi sous l'orme,* s'entend.

La postérité l'a oublié; ses contemporains ne l'ont pas

apprécié à sa valeur. Le genre qu'il cultivait n'était pas grave; s'il eût été solennel et même un peu ennuyeux, on en eût fait plus de cas.

25 Juillet 1848. — Porte-Saint-Martin : TRAGALDABAS, drame en cinq actes, en vers, d'Auguste Vacquerie.

Chacun sait ce qu'il advint à la représentation de certaine tragédie sifflée à outrance, où le souffleur ahuri, entraîné par l'exemple, au lieu de souffler, siffla.

A la première de *Tragaldabas*, on vit, s'il faut en croire M. Vacquerie, quelque chose de plus étrange encore. Mais laissons la parole à l'auteur :

« Au moment où Tragaldabas, engagé comme âne dans une troupe de saltimbanques, était sur leur chariot, sa peau d'âne sous le bras, je remarquai que deux des saltimbanques sifflaient.

» — Tiens! dis-je tout haut, voici une chose qui n'a pas dû arriver souvent : un auteur sifflé par ses propres acteurs !

» — Oh! monsieur, me dit une jeune femme qui était près de moi et qui ne me connaissait pas, nous rions, nous, mais il y a quelqu'un qui ne rit pas.

» — Qui donc?

» — Le pauvre auteur.

» — Le pauvre auteur, lui dis-je, c'est moi. »

Heureusement « le pauvre auteur » était un vrai poète, et les poètes, suivant ses propres expressions, sont de la nature des chats, qui tombent de haut sans se faire de mal.

M. Vacquerie est tombé de haut avec *Tragaldabas*, et plus tard avec *les Funérailles de l'honneur*.

Or, ces deux chutes retentissantes n'ont nullement nui

au succès de *Souvent homme varie*, de *Jean Baudry* et de *Formosa*.

Peut-être même *Tragaldabas* serait-il bien accueilli, si, comme il en a été souvent question, on se décidait à le remettre à la scène.

On prendrait ce drame bizarre pour ce qu'il est en réalité, une pure fantaisie poétique, On applaudirait à la délicieuse déclaration d'amour d'Eliseo, à quelques scènes d'un comique original.

Quant à la donnée, cette situation d'un amant qui se fait le terre-neuve du mari de la femme qu'il adore, de peur, en cas d'accident, d'être obligé d'épouser sa veuve, on reconnaîtrait qu'elle n'a rien de monstrueux, qu'on s'en est même souvent inspiré depuis, et qu'au fond, le drame, jadis conspué, de M. Vacquerie, a un point de départ analogue à celui de maintes petites comédies de genre jugées très innocentes : *Histoire ancienne*, *l'Autre motif* et *le Fruit défendu*, par exemple.

26 Juillet 1867. — Palais-Royal : LA GRAMMAIRE, vaudeville en un acte, d'Eugène Labiche et Alphonse Jolly.

Alexandre Dumas fils, rencontrant, il y a une quinzaine d'années, sous sa plume, le nom de M. Labiche, n'hésitait pas à qualifier ainsi l'auteur de *la Cagnotte* : « C'est un des poètes comiques les plus fins et les plus francs qui aient existé depuis Plaute, le seul, peut-être, qui puisse lui être comparé ! »

Si l'éloge est excessif, peu importe. On voit que M. A. Dumas fils n'avait pas attendu que M. Labiche se présentât à la Comédie-Française pour apprécier son théâtre.

La Grammaire est une des perles de ce théâtre, d'une gaieté intarissable, et où l'observation s'allie si heureu-

sement à la fantaisie. Quelques traits en sont devenus populaires ; par exemple, l'exclamation joyeuse d'un archéologue découvrant des fragments d'un vase intime qui n'a rien d'antique : « C'est un lacrymatoire de la décadence ! »

M. Labiche a écrit *la Grammaire* en collaboration avec M. Leveaux, avec qui il avait déjà donné plusieurs vaudevilles. M. Leveaux avait fait d'abord la pièce; elle était en trois actes; Labiche la réduisit en un seul.

C'est même à cause de cette collaboration que M. Leveaux, qui a signé sous son véritable nom une étude sur Montesquieu et d'intéressants souvenirs sur le théâtre de Compiègne, se décida à prendre un pseudonyme.

« Mon cher ami, lui avait dit tout d'abord Labiche, tu ne peux pas garder ton nom. Le mien n'irait pas avec le tien. Tu comprends si on rirait quand on annoncerait : « Labiche et Leveaux! » Et M. Leveaux s'appela désormais, au théâtre, Alphonse Jolly.

27 Juillet 1861. — Théâtre impérial du Cirque : LA PRISE DE PÉKIN, drame militaire à grand spectacle, en cinq actes et onze tableaux, par Adolphe d'Ennery.

A l'époque où fut jouée *la Prise de Pékin*, on ne donnait pas un mélodrame à succès sans que des gens « bien informés » en attribuassent une part de paternité à un collaborateur masqué, qui n'était autre que le secrétaire particulier de l'empereur, M. Mocquard.

La vérité est que, sans être jamais nommé sur l'affiche, M. Mocquard a touché des droits d'auteur pour un certain nombre de drames : pour *le Masque de poix*, notamment, avec Antier et Barré; pour *la Tireuse de cartes*, avec Victor Séjour; pour *la Fausse Adultère*, *l'Histoire*

d'un Drapeau, les Massacres de Syrie, pour la pièce qui nous occupe, enfin, avec d'Ennery.

La Prise de Pékin est dédiée à Hippolyte Hostein, alors directeur du Cirque, « dont la savante et merveilleuse mise en scène a décuplé le succès de la pièce. »

Qui ne se souvient, en effet, des brillants tableaux de la prise du palais d'Été et du Rêve des fumeurs d'opium?

Le *clou* de la pièce fut cependant une scène à laquelle machinistes et décorateurs n'avaient aucune part : celle où quatre prisonniers français, épuisés par les tortures, sont amenés au palais d'Été, soutenus par des soldats, se traînant à peine, et, malgré les menaces terribles de leurs bourreaux, refusent énergiquement de se prosterner devant le Fils du Ciel.

C'était là du chauvinisme bien entendu, et le succès fut immense et mérité.

28 Juillet 1855. — Comédie-Française : MISANTHROPIE ET REPENTIR, drame en cinq actes de Kotzebue, traduction nouvelle de Gérard de Nerval.

Comment un poète tel que Gérard de Nerval, comment un disciple fervent de Victor Hugo, eut-il l'idée de traduire le drame évidemment remarquable, mais larmoyant et bourgeois, de Kotzebue, quand trois adaptations françaises, dont une en mauvais vers, avaient déjà été jouées à Paris? Je ne me charge pas de l'expliquer. Pour la singularité du fait, j'ai cru devoir consacrer à cette tentative inattendue une notice spéciale, contrairement à la règle que je me suis imposée de signaler de préférence, entre les diverses traductions d'une œuvre étrangère, la première en date.

On sait quel prodigieux succès obtint à l'origine *Misanthropie et Repentir*. « Les maris, dit plaisamment

Monselet, y conduisaient leurs femmes pour les effrayer par le tableau des remords et de la honte d'Eulalie; les femmes y menaient leurs maris pour apprendre de Meinau la grandeur d'âme et la sensibilité ; tout le monde y trouvait un enseignement et une émotion. Heureux résultats d'un sujet bien choisi! »

La vogue de la pièce de Kotzebue avait été, toutefois, beaucoup plus durable à l'Odéon qu'à la Comédie-Française, malgré le prestige d'une interprétation hors ligne, puisque Talma et mademoiselle Mars remplissaient, rue Richelieu, les deux principaux rôles.

En 1855, l'épreuve fut plus concluante encore. Geffroy et mademoiselle Judith ne réussirent pas à secouer l'indifférence du public qui, sept ans plus tard, devait très favorablement accueillir, à l'Odéon, une cinquième adaptation du drame allemand, celle de M. Pagès, qu'on a reprise pour la dernière fois, à ce théâtre, le 23 novembre 1879.

C'est même avec le drame de Kotzebue que l'Odéon a fait, cette année-là, la recette la plus maigre qu'il ait encaissée depuis longtemps : *soixante-cinq francs!* Mais rappelons, à la décharge de Kotzebue, que cette représentation néfaste eut lieu le 19 décembre, qu'on traversait alors une période de froid restée légendaire, et que tous les théâtres furent plus ou moins victimes de l'inclémence exceptionnelle de la saison.

29 Juillet 1786. — Comédie-Italienne : LE MARIAGE D'ANTONIO, opéra-comique en un acte, paroles de madame de Beauvoir, musique de mademoiselle Grétry.

Dans une lettre adressée le même jour au directeur du *Journal de Paris*, Grétry annonça que cette petite pièce

avait été mise en musique par une de ses filles, âgée de TREIZE ANS.

« Mais, comme je ne veux pas, ajoutait-il, altérer la candeur de son âge, en excitant en elle une présomption mensongère, je dois dire que, ayant elle-même composé tous les chants, avec leur basse et un léger accompagnement de harpe, j'ai écrit la partition, ce qu'elle n'était pas en état de faire. Les morceaux d'ensemble ont été aussi rectifiés par moi, cette composition exigeant une connaissance du théâtre que je serais bien fâché qu'elle eût acquise! »

Pour disposer favorablement le public à l'égard de mademoiselle Grétry, le directeur du *Journal de Paris* aurait pu rééditer, à la suite de cette lettre, certain compliment assez joliment tourné et récité, trente ans auparavant, au Théâtre-Italien, le soir de la première représentation du *Plutus* de madame Hus, dont cette pièce était le début dramatique :

On vient souvent, messieurs, pour vous séduire,
Par un long compliment mendier un succès,
Mais nous n'avons que deux mots à vous dire :
L'auteur est une femme et vous êtes Français.

Soit par galanterie, soit par un sentiment de satisfaction réelle, les spectateurs applaudirent *le mariage d'Antonio*. Mais, comme tant d'autres enfants prodiges, mademoiselle Grétry ne devait pas tenir ses promesses. Elle donna l'année suivante, au même théâtre, un second opéra-comique, *Toinette et Louis*, qui fut moins bien accueilli que le premier.

Bientôt après elle se maria, ne fut pas heureuse en ménage, et mourut en 1793.

30 Juillet 1860. — Vaudeville : CE QUI PLAIT AUX FEMMES, pièce en trois actes, en prose et en vers, mêlée de chant et de danse, par Ponsard.

Cette pièce morale et singulière était une réponse au reproche, souvent adressé à l'auteur, de couler invariablement ses œuvres théâtrales dans le moule de la tragédie et de la comédie classiques.

On y voyait se succéder sans transition une sorte de proverbe en prose, où une comtesse ennuyée promettait sa main à celui de ses soupirants qui réussirait le mieux à l'amuser, une courte féerie en vers, et une scène de mélodrame, genre *Jenny l'ouvrière*, où la comtesse convenait que ce qui plaît le plus aux femmes, c'est... la charité.

Certains couplets de la Reine des fées surprirent agréablement les amateurs, habitués aux alexandrins un peu massifs de l'auteur de *Lucrèce* :

Déjà les brises plus chaudes
Ont fondu les froids glaçons,
Et posé des émeraudes
Sur la pointe des buissons.
Les Alpes, longtemps muettes,
Retentissent de clochettes ;
L'air se peuple d'alouettes
Et la forêt de pinsons.

Pervenches et primevères
Tendent au moineau mutin
Leurs calices, légers verres
Pleins des larmes du matin ;
Au fond du muguet qu'il penche,
Il boit une perle blanche,
Un saphir dans la pervenche,
L'améthyste dans le thym.

Nous sommes la sève pure
De l'herbe et de l'arbrisseau ;
C'est notre voix qui murmure
Dans le babil du ruisseau.
Quand Avril fait tout renaître,
La vie à flots nous pénètre,
Et notre âme heureuse d'être,
Monte au ciel avec l'oiseau.

Ce n'est pas encore du Gautier ; on ne peut pas cependant refuser à ces vers de la grâce et de la fraîcheur.

Malheureusement Ponsard n'est gracieux que par accident et ces accidents sont rares ; l'Allobroge reparaît vite ; j'en veux pour preuve cette déclaration inattendue faite un peu plus loin par la Reine des fées :

Une aristocratie importe à l'équilibre ;
Rien ne sera debout si l'examen est libre.

L'auteur a évidemment oublié que c'est Titania qui parle, et non M. Mercier, de *l'Honneur et l'argent*.

31 Juillet 1856. — Bouffes-Parisiens, LE **66**, opérette en un acte, paroles de Deforges et Laurencin, musique d'Offenbach.

Dans son humoristique ouvrage sur les Bouffes-Parisiens, M. Albert de Lasalle a partagé en six époques l'histoire de ce petit théâtre.

Première époque : Saynètes ne comportant pas plus de deux personnages. Pièce d'inauguration : *la Nuit blanche* (5 juillet 1855).

Deuxième époque : Opérettes en un acte à quatre personnages au plus. (*Ba-ta-clan*, 29 décembre de la même année.)

Troisième époque : Figuration par un certain nombre d'artistes sans rôles, mais pouvant chanter chacun un

morceau. (*Les Petits Prodiges*, 19 novembre 1857.

Quatrième époque : Ouvrages en un acte et deux tableaux pouvant mettre en scène jusqu'à cinq personnages. (*Bruschino*, 28 décembre 1857.)

Cinquième époque : Pièces en un acte avec chœurs et nombre illimité de personnages. (*Mesdames de la Halle*, 3 mars 1858.)

Sixième époque : Opérettes en un nombre illimité de tableaux. (*Orphée aux Enfers.*)

De concessions en concessions, Offenbach était arrivé en trois ans à ses fins : il était aussi complètement libre sur son petit théâtre que n'importe quel directeur l'est aujourd'hui sur le sien.

Eh bien, ces courtes saynètes qu'Offenbach a écrites au début de sa carrière, gêné par des entraves de toute sorte, ne constituent pas la partie la moins agréable de son œuvre, et bon nombre de ses grandes opérettes seront depuis longtemps oubliées, qu'on se souviendra encore avec plaisir des spirituelles pochades musicales qui ont pour titres : *les deux Aveugles*, *le Violoneux* et *le* 66.

AOUT

1er août 1793 — Théâtre de la Nation : PAMÉLA ou LA VERTU RÉCOMPENSÉE, comédie en cinq actes, en vers, de François de Neufchâteau.

Cette date du 1er août 1793 est une des plus intéressantes à retenir de l'histoire du théâtre français, car c'est à la suite de la représentation de *Paméla* qu'un groupe considérable de comédiens furent décrétés d'accusation par le comité de salut public.

Dès la première représentation de *Charles IX*, de Chénier, le 14 novembre 1789, de graves dissentiments avaient éclaté entre les acteurs de la Comédie-Française, désormais partagés en deux camps, celui de l'*escadre rouge* ou des *avancés*, avec Talma, Dugazon, mademoiselle Vestris, et celui des *noirs* ou des aristocrates, avec Naudet, Larive, mesdemoiselles Contat et Raucourt.

La querelle s'envenima à un tel point que Talma, exagérant, sans aucun doute, les dangers que lui faisait courir l'animosité de quelques-uns de ses collègues, déclara, dans une lettre adressée aux journaux, « qu'il ne sortirait plus qu'armé, pour prévenir toute insulte, ou pour la repousser de manière à dégoûter les *spadassins* d'une nouvelle tentative. »

A la clôture de la saison théâtrale de 1790-1791 eut lieu

la séparation définitive des comédiens. Les « aristocrates » restèrent au faubourg Saint-Germain et les républicains s'installèrent à l'entrée de la rue Richelieu.

Une lutte à outrance s'engagea alors entre les deux troupes à coups de tragédie.

A l'*Henri VIII* de Chénier, joué par les républicains, les aristocrates opposèrent un *Marius à Minturnes* réactionnaire, d'Arnault ; à un *Caïus Gracchus* révolutionnaire, ils répondirent par le fameux *Ami des lois,* de Laya.

Paméla mit un terme à cette lutte d'un nouveau genre. Certes, cette anodine adaptation du fameux roman de Richardson n'était guère marquée « d'incivisme », comme on disait alors. L'auteur se prêta même, avec une bonne grâce sans égale, à toutes les modifications qu'on jugea bon de lui demander. On ne l'en accusa pas moins d'avoir écrit une œuvre qui, « tendait à faire regretter les privilèges de la noblesse. »

Du 3 au 4 septembre 1793, on arrêta en masse les artistes composant la troupe du faubourg Saint-Germain. Les hommes furent envoyés aux Madelonnettes ; les femmes à Sainte-Pélagie.

On sait que les uns et les autres n'échappèrent à la mort que grâce au dévouement d'un ancien acteur, Charles de la Bussière, employé au Comité de salut public. Mais nous n'avons pas à faire le récit de leur captivité, et nous renvoyons ceux de nos lecteurs qui voudraient avoir plus de détails sur ce sombre chapitre de l'histoire du théâtre, au livre qui nous a, à nous-même, servi de guide, *le Théâtre de la Révolution,* de M. Welschinger.

2 août 1694 — Théâtre-Français: LE CAFÉ, comédie en un acte, par Jean-Baptiste Rousseau.

« Ce fameux poète, écrivait, il y a cent vingt-deux ans,

l'auteur du *Dictionnaire portatif des théâtres*, est trop connu par ses talents et ses infortunes, et ses ouvrages sont trop estimés, pour qu'il soit nécessaire de s'étendre à son sujet.»

Pauvre Jean-Baptiste Rousseau ! On ne lit plus guère ses odes; on lit encore moins ses pièces, et, si nous mentionnons celle-ci, c'est qu'elle a inspiré une épigramme assez drôle dont l'auteur, faisant allusion au titre de la pièce, *le Café*, disait :

Il ressusciterait un mort,
Et sur son sujet sans effort
Rousseau pouvait charmer l'oreille :
Au lieu qu'à sa pièce on sommeille,
Ce n'est que chez lui qu'il endort!

Si J. B. Rousseau eût usé et abusé comme Voltaire de ce « poison lent », il se serait peut-être donné à lui-même un peu de ce « diable au corps » qui lui fait défaut. Delille, lui aussi, a chanté le café et il semble qu'il ait eu surtout du goût pour le pavot.

3 août 1829. — Académie royale de musique : GUILLAUME TELL, opéra en quatre actes, paroles d'Hippolyte Bis et de Jouy, musique de Rossini, divertissement d'Aumer.

Le lecteur n'attend pas de nous une analyse ni même une appréciation d'ensemble de ce chef-d'œuvre.

Contentons-nous de grouper quelques détails de statistique inédits ou peu connus, mais dont nous garantissons en tout cas l'exactitude, car nous avons puisé nos renseignements aux sources mêmes, soit aux archives de l'Opéra.

On a dit que *Guillaume Tell* avait été assez froidement accueilli à l'origine : rien n'est plus juste, et la meilleure preuve, c'est le chiffre relativement peu élevé de repré-

sentations obtenu par cet opéra dans les années qui suivirent son apparition.

Si on le rapproche, par exemple, de *la Muette*, qui, au 1er janvier 1830, avait déjà été jouée quatre-vingt-une fois, on verra que l'œuvre d'Auber a compté, en 1830, sept représentations de plus que celle de Rossini, cinq en 1831 et onze en 1832.

Encore, dès le 1er juin 1831, *Guillaume Tell* avait-il été réduit en trois actes, pour accompagner le ballet de *la Somnambule*.

Le 5 août de la même année, une mutilation plus grave avait été opérée : on avait donné le deuxième acte seul, mais avec la mention sur l'affiche, *par extraordinaire*, sorte d'excuse publique faite par l'administration à l'auteur.

Il est vrai que, le 14 septembre suivant, le deuxième acte fut joué seul et sans mention aucune, comme il devait l'être tant de fois par la suite. Est-ce à titre de fiche de consolation pour le compositeur qu'on exécuta souvent, à cette époque, l'ouverture de *Guillaume Tell* entre deux pièces du répertoire ?

Même en 1837, lorsque Duprez prit possession, avec tant d'éclat, du rôle d'Arnold, ce fut la version en trois actes et non *in extenso* qu'on exécuta à l'Opéra. La pièce se terminait sur l'air : « Asile héréditaire », chanté à la suite du troisième acte, dans le décor de la cabane.

A M. Alphonse Royer revient l'honneur d'avoir, en 1856, rétabli *Guillaume Tell* dans son intégrité.

En résumé, au 31 décembre 1886, le chef-d'œuvre de Rossini comptait sept cent trente-six représentations, dont *une* du premier acte seul, *soixante-trois* du deuxième acte isolé, *deux cent quatorze* des trois premiers actes seuls, *neuf* du troisième acte avec adjonction d'un

quatrième tableau, *quatre cent quarante-neuf*, enfin, de l'ouvrage *in extenso*.

4 août 1794. — Salle Favart : LES ÉPREUVES DU RÉPUBLICAIN, opéra-comique en trois actes, paroles de Laugier, musique de Champein.

Veut-on connaître les sentiments d'un des héros de cette pièce patriotique ?

> Je suis humain, je suis sensible,
> La haine fatigue mon cœur ;
> Vois-je un traître, je suis terrible...
> A son aspect j'entre en fureur !

« Je suis sensible ! » Jamais le mot de sensibilité ne fut plus en honneur qu'au moment où l'on pratiquait le moins la chose.

On a remarqué que le premier numéro du *Mercure*, paru après les massacres de septembre, s'ouvrait par une pièce de vers pleine de sensibilité intitulée : « Aux manes de mon serin ».

Au théâtre, on donnait *les Délassements de l'âme sensible*, par d'Arnaud, *les Plaisirs de l'homme sensible ou les bienfaits d'un jeune homme*, de Moucheron.

N'oublions pas *le Vuidangeur sensible*, de Marchand et Nougaret.... Après tout, la sensibilité n'est le privilège d'aucune classe.

Quant à la pièce de Champein, elle passa à peu près inaperçue. L'auteur ne devait plus retrouver le succès qu'il avait obtenu, au début de sa carrière, avec *la Mélomanie* ; on l'oublia peu à peu et il mourut dans la misère, en 1830.

5 août 1798. — Salle Favart : LE RENDEZ-VOUS SUPPOSÉ, opéra-comique en deux actes, paroles de Pujoulx, musique de Berton. — Salle Feydeau : LES PROJETS DE MARIAGE, comédie en un acte, par Alexandre Duval.

Bien qu'à la suite de la proclamation de la liberté des théâtres, en 1791, il se fût ouvert à Paris un grand nombre de salles de spectacles et qu'il y en eût eu, un moment, près de cinquante à la fois, le public n'apportait pas aux choses du théâtre la curiosité qu'il y attache aujourd'hui; les journaux ne s'en occupaient qu'accidentellement, et l'on donnait, sans que personne s'en émût, deux premières représentations le même soir.

Le Rendez-vous supposé, et *les Projets de mariage* nous en fournissent un exemple.

Les auteurs de ces deux pièces n'étaient cependant pas les premiers venus : Berton avait déjà donné plusieurs opéras-comiques bien accueillis, et Alexandre Duval avait fait jouer, deux ans auparavant, sa remarquable comédie de *la Jeunesse de Richelieu.*

L'éclatant succès obtenu l'hiver suivant par Berton avec *Montano et Stéphanie* fit vite oublier *le Rendez-vous supposé.* Quant aux *Projets de mariage*, imbroglio assez gai, imité par Alexandre Duval d'une comédie italienne, ils se maintirent au répertoire, et, comme *les Héritiers*, du même auteur, servirent longtemps de lever de rideau à des pièces plus importantes.

6 août 1835. — Opéra-Comique : LES DEUX REINES, opéra-comique en un acte, paroles de Frédéric Soulié et Arnould, musique de Monpou.

On ne se souvient plus des opéras-comiques de Monpou, dont aucun ne s'est maintenu au répertoire, bien

qu'ils se recommandent presque tous par une certaine fraîcheur d'inspiration et par une recherche parfois heureuse de combinaisons rythmiques originales.

Quelques morceaux ont survécu, il est vrai, à ces ouvrages oubliés : tels les couplets du « Bengali », du *Planteur* ; tel, l'air « Mon doux pays des Espagnes », de *Piquillo ;* telle surtout la romance « Adieu, mon beau navire », des *Deux Reines* .

Mais ce qui a contribué plus que tout le reste à la réputation, à la popularité même de Monpou, c'est une simple romance qui a été pour son auteur ce qu'a été de nos jours « Mandolinata » pour M. Paladilhe, une romance que tout le monde a chantée, que tout les orgues de Barbarie ont jouée, et dont le lecteur a certainement le premier vers sur les lèvres :

Avez-vous vu dans Barcelone, etc., etc.

7 Août 1855. — Palais-Royal : LES PRÉCIEUX, comédie en un acte, mêlée de chant, par Labiche, Marc Michel et Lefranc.

Nous ne savons pas pourquoi cet amusant vaudeville ne figure pas dans la collection des œuvres choisies de M. Eugène Labiche.

La donnée en est originale et les mots drôles y abondent.

Trois ratés de la littérature et des arts, se trouvant dans le voisinage d'une maison de campagne habitée par deux bas-bleus, madame Gaudin et sa fille Delphine, imaginent de s'y faire héberger gratis, à l'aide d'un stratagème.

Un d'entre eux, Valtravers, l'auteur d'une « symphonie du Silence », joue le rôle d'un noyé, et ses amis l'ap-

portent ruisselant au château, racontant qu'il a failli être victime de son dévouement en se jetant à l'eau pour disputer aux flots un notaire. (Pourquoi pas un poète? Ce serait plus intéressant pour ces Bélises.)

Touchées de compassion, les deux femmes accueillent avec empressement les étrangers, qui, comblés d'attentions de toutes sortes, passent leur temps, l'un, Ulric, à déblatérer contre l'Académie, qu'il appelle dédaigneusement « M. l'Académie française »; l'autre, Vertchoisi, à projeter un tableau représentant Jupiter et Léda, malgré les conseils d'Ulric, qui lui dit : « Tu veux faire un tableau, insensé!... Tu veux donc prêter le flanc à la critique?... Crois-moi, ne fais rien, et reste un véritable artiste ! »

Seul, Valtravers ne s'amuse que médiocrement, parce que sa situation de noyé convalescent le condamne à garder le lit et à faire maigre chère.

L'arrivée de M. Gaudin, qui était en voyage, vient troubler la quiétude des trois amis.

On les démasque, et, comme on ne demande pas de vraisemblance à un vaudeville, tous trois, pris d'un beau zèle, s'engagent comme chauffeurs dans l'usine dont M. Gaudin est directeur.

Il est probable qu'ils n'y feront pas feu qui dure.

8 Août 1859. — Gymnase : RISETTE, ou LES MILLIONS DE LA MANSARDE, comédie-vaudeville en un acte, d'Edmond About.

Cette petite pièce a obtenu un succès très vif, surtout en province, où l'on est moins sceptique qu'à Paris, et où l'on croit plus facilement à l'amour platonique d'une grisette pour un jeune inconnu qui répond invariablement

au nom de « monsieur Gustave » ou de « monsieur Jules ».

On peut s'étonner qu'Edmond About, si sceptique lui-même, ait écrit cette berquinade, agréable d'ailleurs, et qui se dénoue, comme les vieux vaudevilles, par l'intervention providentielle d'un oncle d'Amérique.

Dans son curieux ouvrage sur la « collaboration au théâtre », Goizet cite, comme exemple de collaboration anonyme, celle de M. Francisque Sarcey, pour *Risette* ou *les Millions de la mansarde*.

La chose est possible; mais, ce qui est certain, c'est que le critique du *Temps* ne figure pas dans le catalogue de la Société des auteurs dramatiques, comme ayant un droit d'auteur quelconque sur cette pièce. Il est probable, du reste, que possédant, à défaut de la pratique, la connaissance très grande du théâtre, il aura été surtout un conseiller.

9 Août 1860. — Comédie-Française : L'AFRICAIN, drame en quatre actes, de Charles Edmond.

Cette pièce méritait mieux que le succès d'estime qu'elle a obtenu dans sa nouveauté, et la lecture en est encore aujourd'hui attachante.

Un viveur, criblé de dettes, le comte Mattéi, s'est expatrié, abandonnant sa femme, qui, sur la fausse nouvelle de sa mort, a épousé en secondes noces un diplomate, M. de Lancry. Une fille, Lucile, est née de son premier mariage, peu de temps après le départ du comte.

M. de Lancry a élevé Lucile comme s'il était son père, et celle-ci va atteindre sa majorité, lorsqu'un beau jour reparaît Mattéi, réclamant sa femme et son enfant.

On voit d'ici les « scènes à faire », comme on dit aujourd'hui : celle entre le comte et madame de Lancry; celle entre les deux hommes, le père véritable et le père d'adoption.

La première se dénoue par un coup de théâtre d'un grand effet : Lucile entre à l'improviste, et sa mère, regardant fixement le comte, la lui présente en ces termes : « Ma fille, née quelques mois après le départ... après la mort de mon premier mari. »

La seconde n'est pas moins bien conduite et se termine par ces simples mots de M. de Lancry : « Ecoutez ce que je vais dire à Lucile, et je vous défie ensuite de vous nommer devant elle. »

C'est le mouvement du dernier acte d'*Odette*. Comme l'héroïne de Sardou, comme le père du *Filleul de Pompignac*, le comte Mattéi comprend qu'il ne peut se nommer sans faire le malheur de son enfant. Il disparaîtra, mais cette fois pour toujours.

Certes, une telle situation n'est point banale. On l'a retournée de bien des façons depuis vingt-sept ans ; mais il nous semble que l'auteur dramatique qui, le premier, l'a portée sur la scène, avait droit à un souvenir.

10 Août 1863. — Variétés : LA LIBERTÉ DES THÉATRES, salmigondis en cinq actes, par Cogniard et Clairville.

Salmigondis ! Un tel titre convient bien à cette amusante revue, un des modèles du genre, où, sous une forme burlesque, les auteurs ont traduit à merveille l'espèce d'affolement qui s'empara de tous les directeurs des scènes parisiennes, au lendemain de la proclamation de la liberté des théâtres.

Comme le disait un spirituel académicien, dans un

charmant à-propos qu'il a négligé de faire figurer parmi ses « œuvres complètes » :

Grâce à certain décret paru ces jours derniers,
On pourra bientôt, sans entraves,
Jouer *Otello* dans les caves
Et les *Troyens* dans les greniers.

Si l'on ne joua pas *Otello* dans les caves, on monta *Norma* et *Tartuffe* à la Porte-Saint-Martin, *le Devin du village* au Vaudeville; puis on se lassa de ces essais de décentralisation, médiocrement fructueux,

Et tout rentra bientôt dans l'ordre accoutumé.

En attendant, Cogniard et Clairville avaient, eux aussi, mis à profit la liberté des théâtres pour intercaler dans leur revue un spécimen de tous les genres alors en faveur, y compris le drame militaire à grand spectacle.

Ce dernier épisode est même le plus amusant de tous. Il y a là une scène de siège d'une fantaisie tout à fait réjouissante. Deux forteresses garnissent les deux côtés du théâtre. Les assaillants braquent leurs canons sur celle de droite. On fait feu de toutes pièces, et, par suite d'une erreur des machinistes, c'est celle de gauche qui s'écroule avec fracas!

La Liberté des théâtres peut servir de pendant à cet autre « salmigondis » de Dumanoir et Clairville, dont nous parlerons plus loin, et qui a nom *les Folies dramatiques*.

11 août 1810. — Théâtre-Français : LES DEUX GENDRES, comédie en cinq actes, en vers, d'Étienne.

Les Deux Gendres ont été le grand succès de comédie du premier Empire, comme *les Templiers* en ont été le grand succès tragique.

Cette pièce est restée célèbre à cause de l'accusation de plagiat à laquelle elle exposa son auteur ; mais on ne la lit plus guère, et le fait est que l'intrigue en paraît aujourd'hui assez pauvre, la versification cruellement prosaïque, et que la ruse finale imaginée par le beau-père pour démasquer ses gendres ingrats est d'une simplicité un peu bien naïve.

Quant à la moralité de l'œuvre, elle se résume à merveille dans cette maxime prudhommesque du héros d'une très amusante parodie des *Deux Gendres*, par Dumersan : « Ne donnons jamais rien à nos enfants, si nous voulons qu'ils aient une reconnaissance égale à nos bienfaits! »

Que reste-t-il donc de cette comédie si applaudie autrefois ? Il en reste une quantité de traits piquants dont le temps n'a pas trop émoussé la pointe, de mots à l'emporte-pièce, de portraits finement et lestement esquissés.

Ici ce sont les rastaquouères de l'époque que flagelle l'auteur :

> Quelques seigneurs venus des pays étrangers,
> Qui s'efforcent en vain de paraître légers.

Là, les parvenus véreux

> Qui se sont fait un nom à force de mépris.

Ailleurs, c'est un faux philanthrope que l'auteur prend plaisamment à partie :

> L'humanité pourtant respire en vos écrits !
> Vous y plaignez le sort des nègres de l'Afrique,
> Et vous ne pouvez pas garder un domestique!

Nous n'aurions à cet égard que l'embarras du choix.

Aussi lorsque, quelque temps après la première représentation des *Deux Gendres*, Étienne fut élu membre

de l'Académie française, ses amis de l'Institut lui annoncèrent-ils sa nomination par un billet laconique qui ne contenait que ce simple extrait des Actes des Apôtres: *Et elegerunt Stephanum, virum plenum Spiritu.*

12 août 1865, — Vaudeville: LES DEUX SŒURS, drame en trois actes, d'Émile de Girardin. — Ambigu: PRINCESSE ET FAVORITE, drame en cinq actes, de Michel Carré et Jules Barbier.

La première représentation des *Deux Sœurs* était attendue avec une très vive curiosité.

L'auteur n'avait pas pardonné à Alexandre Dumas fils les modifications apportées par lui à son manuscrit du *Supplice d'une femme*, modifications qui n'avaient cependant pas été étrangères à l'immense succès de ce drame.

Aussi avait-il eu soin de faire annoncer partout que les *Deux Sœurs* étaient d'Émile de Girardin *tout seul.*

Le succès ne répondit pas à son attente, et sa pièce tomba lourdement,

La première des *Deux Sœurs* n'en fit pas moins tort à celle de *Princesse et Favorite*, drame de Michel Carré et Jules Barbier, donné le même soir à l'Ambigu, où la moitié des stalles étaient inoccupées, tandis qu'on s'entassait au Vaudeville.

S'il faut s'en rapporter aux indications du catalogue de la Société des auteurs dramatiques, un troisième collaborateur aurait travaillé à *Princesse et Favorite*, et ce troisième collaborateur ne serait autre qu'Émile Augier.

Or, dans sa préface de *Clairvin père et fils*, préface à laquelle j'ai déjà fait allusion, M. Valabrègue dit tenir d'Émile Augier que l'auteur de *l'Aventurière* avait, avant *la Ciguë*, présenté plusieurs pièces aux théâtres du boule-

vard, mais qu'on ne les avait pas jouées « parce qu'on les trouvait trop littéraires. »

Princesse et Favorite ne serait-elle pas une de ces pièces ?

Il a là un mystère à éclaircir.

13 août 1749. — Théâtre-Français : LE FAUX SAVANT, comédie en trois actes, par Du Vaure.

Les habitués des concours du Conservatoire furent bien surpris lorsque, il y a quelques années, ils virent une scène de cette pièce parfaitement oubliée figurer sur le programme du concours de comédie.

Regnier avait eu l'idée de l'exhumer, parce qu'elle convenait à merveille à son élève, mademoiselle Jeanne Samary ; celle-ci, en effet, y fut charmante et obtint haut la main son premier prix.

Ce fut, pour les amateurs, une occasion de relire *le Faux Savant*.

La comédie de Du Vaure est, au fond, assez banale. Mais le dialogue en est gai ; quelques scènes en sont agréablement conduites ; on y rencontre surtout un personnage plaisamment dessiné, le précepteur Timantoni, sorte de cuistre italien, féroce sur les principes, très coulant en réalité, fermant volontiers les yeux, comme le fera plus tard son arrière-neveu Pétillon, sur les incartades de son élève et qui, s'aplaudissant de sa conduite, s'écrie ingénûment à la fin : « Quand je pense que trois années de peines et de soins ne m'auraient pas valu ce que je viens de gagner en un quart d'heure d'ambassade amoureuse, je ne m'étonne pas si tant d'honnêtes gens font ce métier ! »

C'est la mise en pratique du conseil que donnait je ne sais quelle coquette à son cuisinier : « Croyez-moi, mon

[illegible] il y a plus de profit à porter les poulets qu'à les faire [illegible] »

14 août 1777. — Théâtre-Français. L'AMANT BOURRU, comédie en trois actes, en vers libres, de Monvel.

On sait quelle émotion comique causa un jour l'annonce de la représentation de cette pièce à certain capitoul naïf qui s'empressa de l'interdire parce qu'elle était en vers « libres ».

Par suite d'une prédilection toute spéciale dont j'ignore la cause, M. Ballande a maintenu constamment *l'Amant Bourru*, d'abord au répertoire de ses matinées littéraires, puis à celui du troisième théâtre français. La dernière reprise de cette comédie, rue Richelieu, remonte à l'année 1859.

L'Amant Bourru, passe pour la meilleure pièce de Monvel.

D'aucuns ont prétendu, que le meilleur ouvrage du comédien auteur était... sa fille, mademoiselle Mars.

L'un n'empêche pas l'autre.

15 août 1859. — Opéra : LE RETOUR DE L'ARMÉE, cantate d'Alphonse Royer, musique de Gevaërt.

J'ai vainement consulté et compulsé tous les recueils dramatiques, je n'ai trouvé, pour le 15 août, d'autres éphémérides que des cantates et un à propos révolutionnaire, *la Journée du Vatican*. Il y a eu des premières dignes d'être signalées tous les jours de l'année, excepté celui-là.

Le second Empire a fait une énorme consommation de cantates. Ce n'est cependant qu'en 1859 que la fête du souverain a été célébrée pour la première fois à l'Opéra par un à-propos inédit. Dès lors, les cantates se succédè-

rent assez régulièrement, chaque 15 août, jusqu'en 1869.

Voici la liste de ces compositions de circonstance :

1859 : *Le Retour de l'armée*, paroles d'Alphonse Royer, musique de Gevaërt. Remarquons en passant qu'Alphonse Royer était alors directeur de l'Opéra et avait, en cette occasion, suivi l'exemple de son collègue du Théâtre-Lyrique, M. Carvalho, qui, lui aussi, avait fait exécuter, trois ans auparavant, sur la scène qu'il administrait, une cantate de sa composition.

1860 : Le *Quinze Août*, paroles de X..., musique de Maillart.

1861 : La *France*, paroles de Pacini, musique d'Eugène Gautier.

1862 : La *Fête de l'empereur*, paroles de Nérée Désarbres, musique de Semet.

1863 : *Mexico*, paroles d'Édouard Fournier, musique de Gastinel.

1864 : cantate, sans titre, de Meilhac et Halévy, musique de Duprato.

1865 : *Alger*, paroles de Méry, musique de Léo Delibes.

1867 : *A Napoléon III et à son vaillant peuple*, hymne de Pacini, musique de Rossini.

1869, enfin : *le Centenaire de Napoléon Ier*, paroles d'Albéric Second, musique de Nibelle.

Ne disons pas trop de mal de ces pauvres cantates, d'un intérêt artistique médiocre, sans doute, mais qui, pour beaucoup de compositeurs, ont été un encouragement et un acheminement à des travaux plus sérieux.

16 août 1821. — Gymnase : LE MARIAGE ENFANTIN, vaudeville en un acte, de Scribe et Germain Delavigne.

Le 4 juin précédent, Scribe avait donné au même théâtre *la Petite Sœur* avec Virginie Déjazet, alors dans

tout l'éclat de la jeunesse, et Léontine Fay (plus tard madame Volnys), qui n'était encore qu'une enfant.

Ce vaudeville fut accueilli par des bravos enthousiastes, et le succès des interprètes, surtout de la plus jeune fut tel, que Scribe, ravi, voulut que Léontine Fay fut nommée comme auteur à la chute du rideau, et composa pour elle le quatrain suivant :

Vous qui rêvez une actrice parfaite,
Accourez voir Léontine... et soudain
Vous reverrez Contat et Saint-Aubin,
En retournant votre lorgnette.

Il fallait un pendant à *la Petite Sœur*, et ce pendant fut *le Mariage enfantin*, que Scribe, de concert avec Germain Delavigne, improvisa en quelques jours, sur une donnée déjà traitée par Favart.

Le succès de ce nouveau vaudeville, interprété, comme le précédent, par Déjazet (Octave de Balainville), et Léontine Fay (Céline de Mireval), égala celui de *la Petite Sœur* et pendant quelques temps Léontine Fay, pour qui Scribe devait écrire successivement *la Petite Folle*, *le Vieux Garçon et la Petite Fille*, etc., fut la coqueluche du public parisien. Qui de nous n'a entendu quelque vieil amateur évoquer avec émotion le souvenir de cette charmante et mignonne actrice?

Mais le nombre de ceux qui l'ont vue, alors, est aujourd'hui bien restreint. Un des premiers collaborateurs de Scribe, le père Dupin, comme on l'appelait familièrement, semblait être « oublié » suivant le joli mot d'Auber. Il vient de disparaître à son tour, dans sa centième année. La gaîté, on l'avouera, entretient la vie.

17 août 1822. — Opéra-Comique : LE SOLITAIRE, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de Carafa.

Peu de morceaux ont joui d'autant de vogue que les fameux couplets du héros de l'opéra-comique de Carafa

Qui voit tout,
Qui sait tout,
Entend tout,
Est partout.

Couplets qui inspirèrent à Désaugiers cette parodie un peu risquée :

Qu'est-ce qui d'la figure
Observe l'moins les traits ?
Qu'est-ce ce qui d'la nature
Connaît l'mieux les secrets ?
A la chaleur trop forte
Qui brûle notre sang
Qu'est-ce qui bien vite apporte
Un r'mède adoucissant ?
Chut !... c'est l'apothicaire

Qui voit tout
Qui sait tout,
Entend tout,
Est partout.

Mais qui pense aujourd'hui au *Solitaire* ? L'auteur est presque aussi oublié que son œuvre, et c'est à peine si quelques curieux se sont dérangés pour aller entendre son bel opéra de *Masaniello* au Château-d'Eau, lorsque les directeurs improvisés de ce théâtre ont eu, il y a cinq ans, l'idée de l'y reprendre.

Carafa était cependant un compositeur de grand mérite et, de plus, un très galant homme. Une anecdote peu connue le peint tout entier.

Le lendemain de la première représentation de *la Violette,* il écrivit aux journaux que la musique des finales du premier et du deuxième acte de cet opéra-comique était de Leborne : « Il avait, disait-il, attendu, pour faire cette déclaration, l'issue de la première représentation afin d'associer son jeune collaborateur plutôt à sa bonne qu'à sa mauvaise fortune. »

18 août 1866. — Comédie-Française : FANTASIO, comédie en deux actes, d'Alfred de Musset.

Il y a deux textes de *Fantasio :* le texte authentique donné par *la Revue des Deux-Mondes* (livraison du 1er janvier 1834) ; le texte « conforme à la représentation », c'est-à-dire élagué, altéré par Paul de Musset.

Or, ces coupures, ces altérations qui, dans la pensée de l'arrangeur, devaient aider au succès scénique de *Fantasio*, le compromirent au contraire d'une façon irrémédiable.

La modification apportée au dénouement, par exemple, choqua tout le monde. Fantasio transformé en soupirant attitré, Fantasio rivé à la cour de la princesse de Bavière, par la perspective d'une sorte d'union morganatique, est un héros quelconque de Scribe, mais n'est plus Fantasio.

La pièce ne réussit donc pas et ce fut grand dommage, car il en est peu où Musset ait fait une aussi large dépense d'esprit, d'humour, de verve comique et de cœur.

Nous insistons sur ce dernier mot : qu'on se rappelle en effet la fière réponse de Fantasio à Elsbeth, lorsque

celle-ci, débarrassée de son ridicule prétendant, se demande si la conséquence de cette rupture ne sera pas une déclaration de guerre.

« La guerre, s'écrie-t-elle, quel malheur! — Vous appelez cela un malheur? reprend le jeune homme. Aimeriez-vous mieux un mari qui prend fait et cause pour sa perruque? Eh! madame, si la guerre est déclarée, nous saurons quoi faire de nos bras; les oisifs de nos promenades mettront leurs uniformes; moi-même je prendrai mon fusil de chasse, s'il n'est pas encore vendu. Nous irons faire un tour en Italie, et si vous entrez jamais à Mantoue, ce sera comme une véritable reine, sans qu'il y ait besoin pour cela d'autres cierges que nos épées! »

N'est-ce pas tout à la fois chevaleresque, viril et charmant, et si Fantasio est, comme on l'a dit, le portrait fidèle du poète, pourquoi donc avoir si souvent reproché à celui-ci de glorifier l'égoïsme et de manquer de virilité?

N'a-t-il pas fait d'ailleurs les vers sur la paresse, et le Rhin allemand?

19 août 1694. — Théâtre-Français : LES MOTS A LA MODE, comédie en un acte, en vers, de Boursault.

Cette comédie, peu connue et visiblement imitée des *Précieuses ridicules*, est, comme l'indique son titre, une critique des mots à la mode à l'époque où elle fut écrite. Or, on s'aperçoit avec surprise, en la lisant, que la plupart des termes dont s'amuse Boursault sont entrés peu à peu dans le domaine du langage courant ou ont des équivalents tout aussi bizarres.

Citons dans la première catégorie la locution : « Eh! quelqu'un », employée pour appeler un domestique; les expressions : « se faufiler », avoir, « un entretien gauche »

et « une agréable allure », être « fait comme une peinture », tous termes employés familièrement aujourd'hui, sans aucune nuance de prétention.

Passons à la seconde catégorie. On abusait du temps de Boursault du mot « joli », comme on abuse aujourd'hui du mot « gentil ». On disait d'un enfant : il est joli « à manger ! », comme nous disons : il est gentil « à croquer ! »

Quant aux termes de toilette, s'ils étaient plus risqués autrefois qu'aujourd'hui, bien qu'on puisse opposer, par exemple, aux « tâtez-y », sorte de nœud de corsage alors à la mode, les « suivez-moi jeune homme » qui ont eu tant de faveur il y a quelques années, la différence, au fond, est peu sensible.

Les femmes portaient des cornettes « à la jardinière », elles portent des robes « à la paysanne » ; les corsets s'appelaient des « gourgandines », les bouffons de devant s'appellent des « polichinelles ».

C'est le cas de dire, puisque nous sommes sur le chapitre du costume : Bonnet blanc et blanc bonnet !

Faut-il en conclure que nous n'avons ni plus ni moins d'esprit que nos pères ?

20 Août 1828. — Opéra : LE COMTE ORY, opéra en deux actes, de Scribe et Delestre-Poirson, musique de Rossini.

Tout le monde sait que ce charmant ouvrage est né de l'union médiocrement assortie d'un vaudeville de Scribe et de Delestre-Poirson, joué sous le même titre, le 16 décembre 1816, et d'un opéra de circonstance, le *Voyage à Reims* ou *l'Auberge du Lis d'Or*, écrit par Rossini en 1825, sur un livret italien de Balocchi.

Les archives de l'Opéra ne contiennent que deux documents relatifs à la mise à l'étude du *Comte Ory*.

Le premier est le mémoire des peintures et des décorations faites par Cicéri, pièce très courte, mais très instructive, d'où il ressort qu'on joua *le Comte Ory* dans de vieux décors, à l'exception « d'un petit ermitage neuf évalué *cent vingt francs !* »

Le second est le manuscrit du livret, vu au Ministère de l'intérieur et revêtu de la signature du chef du bureau des théâtres, Coupart.

Le manuscrit est *approuvé* sous la condition que l'habit d'ermite « *n'aura pas de capuchon*, ni aucun caractère ecclésiastique », et à la charge d'une suppression plus singulière encore, celle du quatrain suivant, chanté au début de la romance du comte Ory :

Que les Destins prospères
Accueillent vos prières !
Que le bonheur, mes frères,
Soit toujours avec vous !

Qu'est-ce que ce quatrain pouvait bien avoir de subversif et d'attentatoire aux bonnes mœurs ? Personne n'a jamais pu le savoir, excepté sans doute le sieur Coupart, qui n'a pas dit son secret. Il faut croire que Coupart aimait à rogner les œuvres dramatiques. Il y était disposé par son métier.... et par son nom.

21 Août 1784. — Théâtre-Français : LE BIENFAIT ANONYME, comédie en trois actes, par Pilhes.

Cette pièce a été inspirée par un trait de générosité de Montesquieu, auquel l'auteur fait allusion dans une préface dont un fragment vaut d'être reproduit, car on trouverait difficilement un plus curieux spécimen du style alors en faveur :

« J'étais un jour, dit l'auteur, dans un cabinet litté-

raire. Je demandai les feuilles de Fréron : On les tient, me dit-on. J'attendis et je lus les gazettes. Comme je jetais par intervalles mes regards sur la personne qui lisait ces feuilles, pour m'en saisir à mon tour, je vis qu'elle essuyait ses yeux obscurcis par des larmes.... Occupé de ma lecture, je ne m'aperçus qu'après coup que les feuilles avaient passé dans d'autres mains. Je prévins alors le possesseur, et j'y veillai plus attentivement. Je fus surpris de voir que le nouveau lecteur avait les yeux humides vers l'endroit du cahier où le lecteur précédent avait essuyé les siens. Le cahier me parvient : je le parcours et je me trouve à mon tour également pénétré du trait de bienfaisance qu'on y rapportait. En achevant de lire la narration, je connus le nom du bienfaiteur. Au nom de Montesquieu, l'admiration accrut mon attendrissement. Je sors, je vais chercher un asile où je puisse jouir librement de mon émotion. Le sentiment dont j'étais agité me fit penser qu'un acte de vertu qui produisait d'aussi doux effets sur les lecteurs isolés, pourrait, mis en action, agir vivement sur la foule des spectateurs ; et dès ce moment, je formai le dessein de le mettre au théâtre. »

Ce trait de générosité est en effet, très beau ; peut-il tirer des larmes ? je ne sais. On était fort sensible au XVIIIe siècle, du moins, on le disait. A-t-on pleuré à la scène ? Le sujet paraît un peu maigre.

22 Août 1761. — Théâtre de la Foire Saint-Laurent : LE MARÉCHAL FERRANT, opéra-comique en deux actes, paroles de Quétant et Anseaume, musique de Philidor.

Cet opéra-comique passe pour le chef-d'œuvre de Philidor, non moins célèbre par son adresse extraordinaire aux échecs, que par son grand talent de compositeur.

Mais si le nom de Philidor est très connu, beaucoup de personnes ignorent que ce nom a été porté par toute une famille de musiciens.

Il y a eu, en France, une dynastie des Philidor, comme il y a eu, en Allemagne, une dynastie des Bach. Seulement, tandis que les Bach jouaient tous de l'orgue, les Philidor jouaient tous ou presque tous de la trompette marine !

C'est moins commun.

Or cet instrument, depuis longtemps abandonné, et très monotone, a acquis, grâce à Molière, une célébrité quelque peu grotesque. « La trompette marine est un instrument qui me plaît, dit M. Jourdain, et qui est harmonieux. » *Harmonieux* est charmant, étant donnée la disposition de la trompette marine, simple monocorde qu'on faisait vibrer à l'aide d'un archet.

En définitive, des treize Philidor dont M. Pougin a reconstitué soigneusement la généalogie, trois ou quatre seulement ne se sont pas signalés comme ayant joué de l'instrument favori du bourgeois-gentilhomme. Parmi ces privilégiés, figure François-André Philidor, l'auteur du *Maréchal Ferrant*, qui, tandis que ses frères et ses cousins raclaient obstiment de la fameuse trompette, a écrit vingt-deux opéras et opéras-comiques, dont quelques-uns comptent parmi les meilleures productions musicales du temps.

23 Août 1837. — Opéra-Comique : LA DOUBLE ÉCHELLE, opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique d'Ambroise Thomas.

Il y a, dans la carrière artistique de l'auteur de *Mignon*, trois périodes bien distinctes.

La première, qu'on pourrait appeler la période mili-

tante, a pour point de départ *la Double Échelle*, et pour couronnement, *le Caïd* et *le Songe d'une nuit d'été*, deux grands succès.

Après les années grasses, viennent les années maigres : de 1851 à 1860, six opéras-comiques se succèdent à intervalles assez rapprochés, *Raymond*, *la Tonelli*, *la Cour de Célimène*, *Psyché*, *le Carnaval de Venise* et *le Roman d'Elvire*, sans qu'aucun d'eux, même *Raymond* et *Psyché*, qui contenaient des pages charmantes, réussisse à se maintenir sur l'affiche.

Découragé par ces échecs successifs, le compositeur semble, en 1860, vouloir se retirer définitivement du théâtre. Pendant six ans, il se tient à l'écart. Tout le monde le croit « fini », et on ne se gène pas pour le dire. Mais brusquement, il rentre dans l'arène et donne coup sur coup ses deux œuvres maîtresses : *Mignon* et *Hamlet*.

Certes, entre *Hamlet* et *la Double Échelle* la différence d'idéal artistique et de procédé d'exécution est grande. Il ne faut pas cependant faire fi de ce petit acte ; le livret en est amusant, la musique vive et légère, et son auteur, dont on on vient de fêter le cinquantenaire artistique, fut placé, d'emblée, parmi les jeunes maîtres avec qui l'on devait dorénavant compter.

24 août 1838. — Opéra Comique : LA FIGURANTE ou L'AMOUR ET LA DANSE, opéra-comique en cinq actes, paroles de Scribe et Dupin, musique de Clapisson.

Le hasard nous fait signaler, à un jour d'intervalle, les débuts, au théâtre, de deux compositeurs dont le premier devait, par la suite, dépasser de beaucoup le second, mais qui, pendant plusieurs années, ont suivi presque côte à côte la même route : hier, *la Double Echelle*, du

futur auteur du *Caïd;* aujourd'hui, *la Figurante*, du futur auteur de *la Fanchonnette.*

L'Amour et la Danse était primitivement un vaudeville tiré par Scribe, de concert avec Dupin, de sa nouvelle de *Judith* ou *une Loge d'Opéra.* La pièce était destinée au Palais-Royal et devait avoir Déjazet pour principale interprète.

Des obstacles imprévus en retardèrent la représentation. Fatigués d'attendre, les auteurs transformèrent leur vaudeville en un livret d'opéra-comique, qu'ils remirent d'abord à Monpou, qui le leur rendit bientôt, puis à Clapisson, qui l'accepta avec empressement.

Ce livret improvisé ne rentrait pas dans le cadre habituel de l'Opéra-Comique. La partition donnait mieux que des promesses et contenait, entre autres morceaux remarqués, un charmant duo, « Allons, ma chère, poin de mystère », sur lequel les arrangeurs alors à la mode ont brodé d'interminables variations.

La *Figurante* présente cette particularité d'être le *seul* opéra-comique en *cinq* actes qui ait été représenté à Paris. Il en a été joué un en *six* actes, *le Prince invisible,* de Hapdé et Foignet, mais, je le répète, la division en cinq actes n'a jamais été essayée qu'une fois.

25 août 1870. — Théâtre Beaumarchais : LA PATRIE EN DANGER ou **1792**, drame en six actes, par Alfred Duprez et F. Leroy.

Il fallait une certaine dose de confiance pour donner une pièce nouvelle dans un pareil moment. Depuis les premiers jours du mois, les recettes étaient tombées partout à des chiffres dérisoires : le 16, la Comédie-Française n'avait encaissé, avec *Une Fête de Néron*, que 168 francs 10 centimes.

Le sujet de *la Patrie en danger*, importe peu. Nul n'y prit garde alors. Mais la date de la première est intéressante à retenir pour l'histoire du théâtre.

En effet, moins de quinze jours après cette première, on fermait, par ordre, toutes les salles de spectacle de Paris.

Quelques-unes cependant devaient se rouvrir — exceptionnellement — pendant la durée du siège, celle du Théâtre Beaumarchais, précisément où l'on donnait du 19 au 30 novembre, onze représentations d'un vieux drame de Rosier, *la Foi, l'Espérance et la Charité*. Ajoutons que le 5 novembre, MM. Léon et Frantz Beauvallet, non moins hardis que les auteurs de *la Patrie en danger*, firent jouer à l'Ambigu un drame inédit, *les Paysans lorrains*. Cette œuvre, on le comprend, n'attira pas la foule, et fut la dernière pièce nouvelle représentée à Paris pendant l'année 1870.

26 août 1783. — Opéra : ALEXANDRE AUX INDES, opéra en trois actes, paroles de Morel de Chedeville, musique de Lefroid de Méreaux.

Assez froidement accueilli par le public, malgré sa somptueuse mise en scène, cet opéra présente un certain intérêt au point de vue de l'histoire du costume au théâtre.

On sait combien se souciaient peu de cette question de costume, les contemporains de Louis XIV.

On s'en préoccupa davantage, au XVIIIe siècle.

Mais, tandis qu'à la Comédie-Française, Lekain et mademoiselle Clairon avaient réalisé les réformes les plus indispensables, que cette dernière même, prise, un beau soir, d'un zèle peut-être exagéré, avait osé jouer, en chemise, le dernier acte de *Didon;* tandis qu'à l'Opéra-

Comique mademoiselle Favart s'était appliquée à représenter les paysannes « au naturel », l'Opéra était resté stationnaire.

Les « reines », à quelque nationalité qu'elles fussent censées appartenir, traînaient obstinément les deux queues auxquelles leur rang leur donnait droit, et les chanteurs n'avaient pas plus cure que les chanteuses de la vraisemblance historique.

Or les journaux du temps nous apprennent qu'à l'occasion de la représentation d'*Alexandre aux Indes* le dessinateur de l'Opéra fit faire des habits de guerriers et de prêtres, d'après les dessins antiques, et le costume de Porus d'après le tableau de Lebrun. Cette tentative accidentelle fut le point de départ des réformes radicales qu'on réalisa par la suite.

Ne nous targuons pas trop cependant des progrès accomplis aujourd'hui. Il n'y a pas si longtemps que l'on jouait *le Misanthrope* en « habit carré ». Les reconstitutions historiques sont sujettes à caution ; on en a vu la preuve, il y a trois ans, avec *Théodora*. N'est-il pas, d'autre part, souverainement ridicule de voir interpréter, par des artistes vêtus à la dernière mode de 1885, une pièce telle que *le Gendre de M. Poirier*, par exemple, dont le dernier mot est: « Je serai pair de France en 48 ! »

Vous me direz que quand la pièce est réellement remarquable, et c'est le cas pour *le Gendre de M. Poirier*, il importe peu.

27 août 1688. — Théâtre-Français : LA MAISON DE CAMPAGNE, comédie en un acte, de Dancourt.

Un bon bourgeois, M. Bernard, furieux de voir sa maison envahie par des pique-assiettes que sa femme invite

sans le consulter et qu'il connaît à peine, imagine, pour s'en débarrasser, le moyen suivant :

Il plaque au-dessus de sa porte une vieille épée rouillée et un bouchon de lierre, griffonne au-dessous, avec du charbon, « A l'Epée royale », et s'improvise maître d'hôtel. Tout le monde aura désormais libre accès chez lui, mais moyennant finances.

Le plus joli est qu'il se trouve ainsi contraint d'héberger son neveu Eraste, qu'il avait chassé le matin parce qu'il faisait la cour à sa fille, et qui réclame, comme a droit de le faire tout voyageur, une chambre pour la nuit dans la nouvelle auberge.

Sur cette donnée originale, Dancourt a greffé un certain nombre de scènes épisodiques très amusantes, celle notamment où, à la grande stupéfaction de son fils Dorante, qui n'est pas dans le secret, il se plaint qu'on ne lui amène pas assez de visiteurs.

Ajoutons que tous les portraits des parasites sont spirituellement dessinés, depuis ceux des trois hobereaux qui ne parlent que de chevaux et discutent gravement les avantages et les inconvénients d'être bottés « à cru », jusqu'à celui du cousin qui déclare s'accommoder de tout, pourvu qu'on lui donne plusieurs fois par jour de petits potages.

Cent soixante-treize ans avant Sardou, Dancourt s'est essayé, on le voit, à peindre sur la scène *nos intimes*.

28 août 1838. — Théâtre du Panthéon : L'AVOCAT LOUBET, drame en trois actes, de Labiche, Lefranc et Marc Michel.

Se figure-t-on l'auteur du *Voyage de M. Perrichon* et de *la Cagnotte*, un des rares écrivains qui ont gardé le secret du rire, « le seul produit français qu'on n'ait pas encore trouvé le moyen de contrefaire à l'étranger »,

comme il le dit lui-même dans une de ses pièces, s'associant avec deux gais compères tels que Lefranc et Marc Michel, pour perpétrer un mélodrame !

La chose a eu lieu cependant, comme en fait foi la brochure que nous avons sous les yeux, brochure fort rare, par parenthèse, et ornée d'une jolie vignette représentant la grande scène finale du second acte.

Et ce drame n'est pas le seul qu'ait écrit M. Labiche. « J'en ai fait encore deux autres *très mauvais*, nous a-t-il répondu plaisamment, lorsque nous nous sommes permis de l'interroger à ce sujet : *la Forge des Châtaigniers*, jouée au Théâtre Saint-Marcel, et *la Peine du Talion*, au théâtre du Luxembourg, mais ils n'ont pas été imprimés.

Le plus curieux, c'est que ces drames ne sont pas, comme on pourrait le croire, les œuvres de début de M. Labiche. Lorsqu'il les fit jouer, il avait déjà trouvé sa voie en donnant, avec succès, au Palais-Royal, pour les débuts de Grassot, un charmant vaudeville, *M. de Coislin* ou *l'Homme poli*, dont Théophile Gautier, si dédaigneux d'habitude de ces sortes de pièces, avait rendu compte en ces termes : « *M. de Coislin* indique des habitudes plus littéraires que celles des fabricants vaudevillistes. On sent que cela est fait par des gens qui savent l'orthographe, mérite rare parmi les dramaturges », et qui n'est pas devenu commun depuis, pourrait-on ajouter.

Pour être mince peut-être, l'éloge n'en avait pas moins son prix dans la bouche de Gautier.

Personne n'a pu nous donner de renseignements sur *la Forge des Châtaigniers* et *la Peine du Talion*, mais nous avons lu le drame de *l'Avocat Loubet*, qui en vaut bien d'autres. Les deux personnages principaux sont un avocat pris entre son devoir et son amour, et sa cousine, injustement accusée d'un crime commis par la propre

fille du président de la cour d'Aix. Le dénouement, dont un narcotique fait les frais, est emprunté à *Roméo et Juliette* et à *Angelo*.

Mais ce qui appartient bien à l'auteur, c'est le rôle du clerc de Loubet, Nolis, rôle créé par William, et qui abonde en mots naïfs et bon enfant. N'est-ce pas de l'excellent Labiche que cette réponse de Nolis à Loubet, qui lui dit de se taire : « Ces avocats, ils imposent silence à tout le monde... comme si la langue avait été inventée tout exprès pour eux seuls. Quand on parle, on dirait qu'on les vole ! »

29 août 1878. — Fantaisies-Parisiennes (ancien théâtre Beaumarchais) : LA CROIX DE L'ALCADE, opéra-bouffe en trois actes, de Vast-Ricouart et Farin, musique de Perry-Baggioli.

On a joué un peu de tout à Beaumarchais.

Le drame, d'abord, lorsque le théâtre ouvre ses portes, en 1825, sous le nom de théâtre Saint-Antoine, nom qu'il échange bientôt contre celui de théâtre Beaumarchais.

L'opéra-comique, en 1849, sur l'initiative d'un directeur entreprenant, Pilati, qui imagine de baptiser sa salle « Opéra Bouffe Français. »

Le mélodrame, à nouveau, quand, après une campagne musicale malheureuse, Pilati se voit contraint de se retirer.

L'opérette, en 1878, sous la dénomination de « Fantaisies-Parisiennes. »

Pour la troisième fois, le drame et le vaudeville en 1882.

L'opéra enfin et la comédie classique en 1883. Tout le monde put s'offrir alors, dans les prix doux, une représentation du *Médecin malgré lui* ou du *Mariage de Figaro*,

avec l'illustre Daiglemont comme principal interprète.

Ces transformations continuelles sont rarement un symptôme de prospérité. Mais, en somme, la période inaugurée, sous la direction Debruyère, par *la Croix de l'Alcade*, a été une des plus fructueuses qu'ait traversées le Théâtre Beaumarchais. C'est pourquoi j'ai donné une mention à l'agréable opérette de M. Perry-Baggioli, dont le succès devait être encore dépassé par celui du *Droit du Seigneur* et de *la Girouette*.

La Girouette ! voilà un titre bien approprié aux destinées changeantes de ce théâtre.

30 août 1869. — Comédie-Française : LA PARVENUE, comédie en quatre actes, d'Henri Rivière.

Elle avait de graves défauts, cette comédie, la première d'Henri Rivière : elle manquait d'originalité dans la conception générale, de sûreté dans l'exécution. Nous ne pouvons cependant y penser sans émotion, non pas seulement parce qu'elle était l'œuvre du brillant officier de marine dont la France a déploré la perte, mais pour sa valeur intrinsèque, parce que, toute considération personnelle écartée, elle contenait plusieurs scènes, une au moins, la dernière, d'une impression inoubliable.

Ajoutons que Got jouait cette scène à merveille.

Rappelons en deux mots la situation :

Un excellent homme, Calendel, outrageusement trompé par sa femme qu'il adore, apprend un jour l'affreuse vérité. Une explication terrible a lieu entre les deux époux et la femme adultère est chassée.

Calendel reste seul avec un ami, écrasé, anéanti.

— Que comptez-vous faire ? lui dit celui-ci.

— Je n'en sais rien.

— Allons, venez avec moi, je vous emmène.

— Et où irons-nous ?

— En Amérique. Là-bas, vous vous reprendrez à vivre ; vous travaillerez, vous oublierez... si l'on oublie.

— Oui.

(On entend le roulement d'une voiture ; Calendel se redresse et marche vivement vers la fenêtre).

— Où allez-vous ?

— Je vais la regarder partir !

Combien de gens du métier auraient envié à ce débutant du théâtre ce mot de la fin si profondément humain et si touchant, dans sa simplicité !

31 Août 1864. — Comédie-Française : LA VOLONTÉ, comédie en quatre actes et en vers, de Jean Duboys

On attendait beaucoup de l'auteur de *la Volonté*, qui venait de donner coup sur coup, avec succès, à l'Odéon, en collaboration avec Amédée Rolland, *le Marchand malgré lui* et *le Mariage de Vadé*.

Mais sa nouvelle pièce ne réussit pas et ne pouvait réussir.

Un jeune clerc d'huissier de province, Philippe Michon, parvient, à force de « volonté », d'abord à obtenir l'emploi de premier commis dans une maison de banque, puis à épouser la fille de son patron. Cela est parfait. Mais y a-t-il, dans un spectacle d'un labeur aussi prosaïque et aussi facilement couronné de succès, l'intérêt nécessaire pour tenir en éveil, pendant toute une soirée la curiosité de quinze cents spectateurs?

Le public ne le pensa pas et fut assez de l'avis d'un des personnages de la pièce, Marcel, qui, se moquant de son ami Philippe, lui dit:

Le rôle de ce Roméo de la finance était tenu par Coquelin, qui réalisait un de ses rêves les plus chers : il jouait un amoureux ! ce qui prouve, une fois de plus, qu'on ne se connait guère !

Il dit de son mieux certaines tirades à effet. Mais, encore une fois, le rôle ne portait pas. Et puis, est-il bien nécessaire de faire parler à ses personnages la langue des dieux, quand on leur prête des propos comme ceux-ci (acte II, scène IV) ?

Monsieur c'est un garçon du Petit-Saint-Thomas
Qui voudrait vous parler.
— Comment ?
— Il est en bas ! !

SEPTEMBRE

1er Septembre 1865. — Gymnase : FABIENNE, comédie en trois actes, par Henri Meilhac.

Le public ne sait pas assez que, avant de collaborer avec Ludovic Halévy, Henri Meilhac a écrit seul une dizaine de pièces qui, pour n'être pas des chefs-d'œuvre, ne s'en recommandent pas moins toutes par des qualités peu ordinaires de finesse, d'esprit et d'observation. La plus connue, *l'Autographe*, est un pur bijou ; mais il y a de charmantes scènes dans *l'Attaché d'ambassade*, d'où l'on n'a retenu qu'une chanson : « Ay ! chiquita ! » ; *le Petit-Fils de Mascarille* repose sur une donnée ingénieuse, et le rôle de Jean, de *la Vertu de Célimène*, est un des types de domestiques les plus curieusement dessinés du répertoire contemporain.

A l'époque où parut *Fabienne*, l'éclatant succès de *la Belle Hélène* avait déjà cimenté l'étroite liaison des deux auteurs, qui, pendant plus de quinze ans, devaient être inséparables. Il semble même que l'influence de cette collaboration perce par moments dans *Fabienne* et que, si l'auteur a donné à certains personnages cités dans sa pièce, les noms, un peu trop fantaisistes pour une comé-

die sérieuse, de M. de la Folle-Verdure et de madame de la Haute-Venue, c'est qu'il avait déjà sur le chantier *la Vie parisienne*.

Le sujet de *Fabienne* est l'éternelle rivalité de la mère et de la fille, sujet traité légèrement par Casimir Bonjour, dans sa *Mère rivale*, poussé au noir par Mazères dans son drame de *la Mère et la Fille*, maintenu ici dans la demi-teinte de la comédie de genre.

Une veuve de trente-huit ans se dispose à épouser un homme de vingt-cinq, sans s'apercevoir de l'amour que ce jeune homme inspire à sa fille Fabienne. Celle-ci souffre en silence et garderait toujours au fond de son cœur le secret de cet amour, sans l'intervention providentielle d'une grand'mère clairvoyante, qui, empêchant un mariage disproportionné, jette les deux jeunes gens dans les bras l'un de l'autre.

Il est malaisé de traiter une pareille donnée sans choquer, par quelque point, les susceptibilités du public, et sans verser à certains moments ou dans le drame ou dans la berquinade. L'auteur n'a pas toujours évité ces écueils, et c'est pourquoi, malgré des scènes touchantes et un dialogue toujours spirituel, malgré l'attrait d'un joli rôle épisodique de jeune fille sans fortune, cette comédie fut froidement accueillie.

Par une coïncidence singulière, au moment même où *Fabienne* était jouée au Gymnase, les frères de Goncourt mettaient la dernière main à leur *Henriette Maréchal*, qui devait, trois mois après, soulever tant d'orages. Or, le point de départ de ces deux pièces présente une analogie que les critiques d'alors ne manquèrent pas de signaler.

En est-il un seul aujourd'hui qui, dans son compte-rendu de la récente reprise d'*Henriette Maréchal*, ait donné un simple souvenir à *Fabienne*?

2 Septembre 1803. — Théâtre Feydeau : ALINE REINE DE GOLCONDE, opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et Favières, musique de Berton.

Six compositeurs se sont inspirés de l'histoire romanesque d'Aline, la petite paysanne provençale, qui, trompée par un séducteur, part à sa poursuite, est prise par des corsaires, devient reine de Golconde et, retrouvant alors son infidèle, reparaît à ses yeux sous ses habits de paysanne pour lui faire croire qu'il est le jouet d'un rêve.

Ces six compositeurs sont : Uttini (Stockholm, 1755) ; Monsigny (Paris, 1766) ; Schulz (Copenhague, 1789) ; Berton (Paris, 1802) ; Boieldieu (Saint-Pétersbourg, 1808), et Donizetti (Gênes, 1828).

Il existe encore sous le titre d'*Aline, reine de Golconde*, une septième partition, mais celle-là n'est, en réalité, qu'un pot-pourri musical et chorégraphique des principaux motifs des opéras de Monsigny et de Berton, pot-pourri composé par Gustave Dugazon et exécuté à l'Académie de musique, le 1er octobre 1823.

L'*Aline* de Berton est celle qui a obtenu le plus de succès ; on l'a reprise pour la dernière fois à l'Opéra-national, alors dirigé par Adam, en 1847. Les partitions de Monsigny et de Boieldieu contiennent de gracieux motifs. Quant à celle de Donizetti, on y trouve un charmant quatuor qu'on ne manqua pas de bisser chaque soir, lorsque cet ouvrage, dont on soupçonnait à peine l'existence, fut représenté aux Italiens, en 1870.

3 Septembre 1760. — Théâtre-Français : TANCRÈDE, tragédie en vers croisés, de Voltaire.

Voltaire avait soixante-quatre ans lorsqu'il donna *Tancrède*, sa « chevalerie », comme il l'appelait, celle

peut-être de toutes ses tragédies où l'amour parle le langage le plus passionné et le plus tendre.

Certaines tirades de *Tancrède* produisent toujours un grand effet, et nous nous souvenons qu'en 1869, lorsque M. Ballande inscrivit cette pièce au répertoire de ses matinées, madame Duguerret, chargée du rôle d'Amenaïde, fit courir un frisson dans toute la salle avec ces vers si connus, lancés d'une voix chaude et vibrante :

> On dépouille Tancrède, on l'exile, on l'outrage;
> C'est le sort d'un héros d'être persécuté;
> Je sens que c'est le mien de l'aimer davantage.

Malheureusement, l'action de *Tancrède* repose sur une erreur, ou plutôt sur un malentendu, qu'il serait très aisé de dissiper dès les premières scènes, et qui, prolongé durant cinq actes, finit par causer à l'auditeur une sorte d'irritation nerveuse.

Voltaire était coutumier du fait, et rien n'égale, à cet égard, la scène naïve de son *Oreste,* où, tandis que le fils d'Agamemnon, prêt à se découvrir, dit : « Je suis... », un personnage vient tout à point pour lui couper la parole et l'empêcher de dire : « Oreste ! »

Aussi l'acteur Riccoboni fut-il bien inspiré lorsque, voulant mettre en relief le défaut capital de *Tancrède*, il intitula plaisamment la parodie qu'il en fit pour le Théâtre-Italien : *Quand parlera-t-elle ?*

4 Septembre 1852. — Théâtre-Lyrique : SI J'ÉTAIS ROI, opéra-comique en trois actes, livret par d'Ennery et Brésil, musique d'Adam.

Cet opéra-comique, dont la reprise est régulièrement annoncée toutes les fois qu'une administration lyrique plus ou moins intérimaire s'installe au théâtre du Châ-

teau-d'Eau, a été donné dans des conditions tout à fait originales.

Il fut appris en double et chanté alternativement par deux troupes. Seul, le baryton Laurent joua son rôle avec l'une et l'autre troupe quarante fois de suite. Cette longue série de fructueuses représentations permit à Adam, ruiné par une malheureuse entreprise, de pousser ce cri de délivrance : « L'année 1852 vit terminer mes tourments. Je ne devais plus rien! » C'est la fortune!

L'idée de faire jouer la même pièce par deux troupes se remplaçant à tour de rôle, devait être reprise vingt-deux ans plus tard. En 1874, un impresario entreprenant, M. Pezzani, obtint, paraît-il, l'autorisation de monter *la Muette de Portici* au Châtelet, dans des conditions analogues ; mais il ne fut pas donné suite à ce projet.

Est-il besoin de rappeler qu'aux premières représentations de *Parsifal*, à Bayreuth, deux groupes d'artistes interprétèrent aussi alternativement la dernière œuvre de Wagner?

5 Septembre 1714. — Théâtre-Français : LES FÊTES NOCTURNES DU COURS, comédie en un acte, par Dancourt.

Dans une notice humoristique qui figure en tête d'une récente édition du théâtre choisi de Dancourt, M. Francisque Sarcey fait très justement remarquer que, à l'époque où le vaudeville n'était pas considéré comme un spectacle à part, il n'en avait pas moins déjà droit de cité parmi nous.

Nombre de « comédies » insérées dans les recueils consacrés de pièces du répertoire, la plupart de celles de Dancourt, entre autres, sont en effet de purs vaudevilles où l'auteur, « au lieu de s'attaquer aux caractères et aux passions, de les étudier et d'en tirer, avec les effets de

rire et de larmes que le théâtre comporte, un sujet de réflexions profondes et un enseignement, s'attache plutôt aux menus faits de la vie courante, qu'il embrouille en forme de quiproquo, et démêle ensuite, comme il peut, sans trop se soucier de la vraisemblance ».

Souvent même, c'est l'actualité qu'il saisit au vol;

C'est le travers du jour qu'il traduit sur la scène,

comme le dit la fille de Dancourt dans une comédie de ce nom, jouée à l'Odéon en 1863, juste cent quarante-neuf ans, jour pour jour, après celle dont nous nous occupons aujourd'hui.

Les Fêtes nocturnes du Cours sont un excellent spécimen de cette seconde catégorie de vaudevilles déguisés. On donnait à cette époque, au Cours la Reine, des bals aux flambeaux très suivis, qu'on appelait les Nuits blanches; de là le titre de la pièce de Dancourt.

Ajoutons que cette petite comédie, comme la plupart des saynètes analogues, était agrémentée d'un divertissement final et de quelques couplets, autre trait de ressemblance avec nos vaudevilles modernes.

Le mot seul, on le voit, manquait à la chose, et encore manquait-il en réalité? S'il ne figurait pas sur l'affiche ou dans le livre, on le rencontrait déjà dans le langage courant, avec son acception actuelle; témoin cette phrase du héros de la meilleure pièce de Dancourt, *le Chevalier à la mode*, qui date de 1687 : « On a retenu mes vers, on en a fait des pièces de théâtre, et, en moins de deux heures, ils sont devenus vaudevilles. »

6 Septembre 1813. — Variétés : LE DINER DE MADELON, vaudeville en un acte, de Désaugiers.

Quatre pièces célèbres nous montrent un célibataire d'un caractère indécis et faible, aux prises avec une ser-

vante intéressée, adroite et ambitieuse : *la Servante maîtresse*, *le Vieux Célibataire*, *le Dîner de Madelon* et *le Lion empaillé*.

Or, si on lit ces quatre pièces en suivant l'ordre chronologique de leur apparition, on constate que, à mesure que l'on se rapproche de l'époque actuelle, plus grave apparaît, dans ses conséquences, l'accaparement progressif de la servante, plus complète et plus affligeante la déchéance du célibataire.

Dans *la Servante maîtresse*, le délicieux opéra-bouffe de Pergolèse, la dénomination seule des personnages, Pandolphe, Zerbine, Scapin, éloigne toute idée de rapprochement avec les incidents journaliers de la vie réelle. Zerbine est une soubrette de la vieille école, jolie, accorte, fine, dont les seules armes sont la gentillesse, la grâce et l'esprit.

Avec *le Vieux Célibataire*, de Collin d'Harleville, nous quittons le domaine de la fantaisie pour celui de la réalité. Mais, si le tableau est plus vrai, il est aussi plus sombre. Madame Evrard ne cherche pas seulement à épouser M. Dubriage : elle l'isole de tous les siens, elle l'accapare dans toute la force du terme. L'auteur a reculé, du reste, devant un dénouement trop triste : madame Evrard, démasquée, est congédiée, et M. Dubriage rentre dans le giron de la famille.

La pièce de Désaugiers, comme celle de Pergolèse, se termine par un mariage. Mais le lieu de l'action s'est précisé. Le célibataire n'est plus un personnage de convention, comme Pandolphe ; c'est un petit bourgeois du Marais. La servante est une simple cuisinière qui séduit son maître en le dorlotant, en flattant ses manies, en lui accommodant les plats qu'il préfère.

Enfin, *le Lion empaillé*, de Gozlan, dont le dénouement est encore identique, présente un spectacle presque tra-

gique, parce que le héros est un ancien et brillant officier et qu'il appartient à une excellente famille. Sa chute est d'autant plus lourde qu'il tombe de plus haut. Plus il sera fort, mieux il sera dompté.

Qu'un écrivain dramatique reprenne aujourd'hui en sous-œuvre le sujet du *Dîner de Madelon*, et, sans doute, la curieuse progression que nous venons de signaler s'accentuera encore dans le sens de ce qu'on est convenu d'appeler le naturalisme. L'appétissante cuisinière de M. Benoist deviendra une vulgaire maritorne, et, du réalisme mitigé de Désaugiers et de Gozlan, nous tomberons dans ce qu'un critique misanthrope appelle « le réalisme crasseux ».

7 Septembre 1773. — Opéra : L'UNION DE L'AMOUR ET DES ARTS, ballet héroïque en trois entrées, paroles de Le Monnier, musique de Floquet.

Ce Floquet, dont le nom n'est plus connu aujourd'hui que d'un petit nombre d'amateurs, a eu son heure de célébrité.

Il entrait à peine dans sa vingt-troisième année, lorsqu'il donna à l'Opéra son *Union de l'Amour et des Arts*, un joli titre qui porta bonheur à sa pièce, dont le succès fut très grand, sinon durable, et dont certaine chaconne à deux temps fut aussitôt populaire.

Malheureusement, il arriva à Floquet exactement ce qui devait arriver, quatre-vingt-onze ans plus tard, à un compositeur dont le triomphe ne fut pas moins éphémère, à M. Mermet, l'auteur de *Roland à Roncevaux*.

De même que l'écrasante supériorité de *l'Africaine*, représentée quelques mois après *Roland*, enleva tout prestige à l'Opéra de M. Mermet, de même le succès

sans précédent de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, exécutée pour la première fois le 19 avril 1774, détourna complètement l'attention du public du ballet de Floquet.

En vain celui-ci donna-t-il successivement un nouveau ballet, *Azolan*, et une tragédie lyrique en trois actes, *Hellé*, ces deux ouvrages furent froidement accueillis. Il fut plus heureux en 1780 avec son *Seigneur bienfaisant*; mais lui-même avait conscience de son impuissance à lutter contre des maîtres tels que Gluck et Piccini.

Il mourut en 1785, au moment où, se remettant comme un écolier à la tâche, il essayait de combler, par un travail opiniâtre, les lacunes de son éducation première.

8 Septembre 1802. — Odéon : LE PORTRAIT DE CERVANTES, comédie en trois actes, de Dieulafoi.

Elle est née sous une heureuse étoile, cette petite comédie dont l'idée première est prise un peu partout, dans une des « Nuits » de Staparole et dans le *Crispin médecin*, d'Hauteroche, par exemple, mais qui, grâce à un favorable concours de circonstances, a survécu à nombre d'œuvres plus considérables, sinon plus divertissantes.

Elle obtient tout d'abord un vif succès à l'Odéon, où elle se maintient au répertoire jusqu'en 1848.

Elle y est même jouée en anglais, en 1827, sous le titre de *Plot and Counter-Plot* (l'Intrigue et la Contre-Intrigue), par la troupe de passage à Paris, du célèbre acteur Kemble, qui, trouvant la comédie de Dieulafoi à son goût, l'avait traduite dans la langue de Shakespeare.

Enfin, au moment où elle paraît définitivement vouée à l'oubli, deux librettistes expérimentés ont l'idée de la

transformer en un livret d'opéra-comique sur lequel M. de Lajarte brode une agréable partition qui lui donne un regain de jeunesse.

Car *le Portrait*, si souvent joué à l'Opéra-Comique depuis quatre ans, est tout simplement, ai-je besoin de le dire? une seconde édition, revue et... raccourcie, du *Portrait de Michel Cervantes*, de Dieulafoi.

Seulement, on a oublié de faire figurer le nom de ce pauvre Dieulafoi sur l'affiche.

« Sic vos, non vobis..... ». C'est vieux comme le monde.

9 Septembre 1885. — Comédie-Française : UNE AMIE, comédie en un acte, en vers, d'Emile Bergerat.

M. Bergerat était bien jeune encore lorsqu'il fit recevoir cette saynète musquée et poudrée que la principale interprète, madame Madeleine Brohan, avait chaudement patronnée auprès du comité de la Comédie-Française.

Qui se serait douté alors qu'il préludait, par cet élégant marivaudage Louis XV, aux audaces scéniques de *Père et Mari* et de *Ange Bosani*.

Excellemment interprétée par Leroux et Madeleine Brohan, *Une Amie* fut accueillie avec faveur ; la presse se montra presque unanimement bienveillante et ne ménagea pas au débutant les encouragements les plus sympathiques.

L'auteur, si l'on se fût montré trop sévère, eût été, du reste, en droit de dire, comme autrefois Rotrou, s'excusant, dans la préface de sa première œuvre, *l'Hypocondriaque*, des défectuosités de sa pièce : « Il y a d'excellents poètes, mais non pas à vingt ans. »

10 Septembre 1872. — Palais-Royal : LE RÉVEILLON, comédie en trois actes, par Henri Meilhac et Ludovic Halévy.

Le Réveillon a été un des plus grands succès du Palais-Royal depuis quinze ans, succès mérité à tous égards, car Meilhac et Halévy ont fait, dans leur charmante comédie, une étonnante dépense d'esprit, de bonne humeur, de verve et de fantaisie.

Et quels interprètes ils avaient rencontrés ! Lassouche, Hyacinthe, Geoffroy, Lhéritier, ces deux derniers surtout. Qui ne se rappelle l'ahurissement de Geoffroy, dans la scène du souper, et l'expression de physionomie si profondément comique de Lhéritier considérant la rosette de la Légion d'honneur d'un paletot pris par mégarde à la place du sien ?

Toute pièce qui réussit à Paris est bien vite « adaptée » à l'étranger. Celle-ci fut presque aussitôt transformée en un livret d'opérette, *die Fledermaus* (la Chauve-Souris), qui inspira à Johann Strauss une de ses plus jolies partitions.

Cette adaptation s'était faite malgré les protestations des auteurs. Mais ils ne pouvaient manquer d'obtenir gain de cause en France. Aussi, lorsqu'il fut question de représenter *die Fledermaus* à Paris, fallut-il imaginer un livret nouveau qui devint *la Tzigane*.

Cette rigueur n'est-elle pas excessive ?

Après avoir protesté, eux aussi, tout d'abord, contre leurs adaptateurs, Victor Hugo, d'Ennery, Dumas fils et Scribe, ont fini par tolérer en France, la représentation de *Lucrezia Borgia*, de *Linda*, de *la Traviata* et d'*il Ballo in maschera*. Or, la pièce du *Réveillon* était assez jolie pour supporter, sans préjudice pour les auteurs, deux interprétations simultanées, avec et sans musique.

11 septembre 1794. — Théâtre de la République : TIMOLÉON, tragédie en trois actes, avec chœurs, de Joseph Chénier, musique de Méhul.

On raconte qu'au moment de mourir, Lulli, s'étant décidé, sur les conseils de son confesseur, à jeter au feu *Achille et Polyxène*, son dernier opéra, disait aux amis qui le blâmaient de son pieux vandalisme : « Paix, paix, n'en dites rien, j'ai là une seconde copie! »

Chénier prit la même précaution, lorsque, conformément à l'avis du conseil général de la Commune, il dut brûler le manuscrit de *Timoléon* en présence de Robespierre, Barrère, Julien de Toulouse et autres Jacobins.

Prudemment, il avait conservé une copie de sa tragédie, qu'il s'empressa de présenter à nouveau aux artistes du théâtre de la République, lorsque le 9 Thermidor eut rendu un peu de liberté à la scène française.

La pièce n'eut d'ailleurs qu'un médiocre succès, malgré le prestige de la musique de Méhul, qui avait écrit pour *Timoléon* une ouverture et des chœurs d'un beau caractère.

Remarquons, en passant, que nous devons à cette intervention passagère de la musique dans la représentation d'œuvres littéraires un certain nombre de partitions d'une grande valeur.

Sans parler des chefs-d'œuvre consacrés tels que *Egmont*, *Athalie*, *le Songe d'une nuit d'été* et *Struensée*, ne convient-il pas de citer, à une époque plus rapprochée, *Ulysse*, *Jeanne d'Arc* et *les Deux Reines*, de Gounod ; les *Erinnyes*, de Massenet ; *Cléopâtre*, de Mancinelli ; *l'Arlésienne*, enfin, de Bizet, si cavalièrement appréciée lors de son apparition, et qui se trouve être, en définitive, une des productions musicales les plus remarquables de notre temps.

12 septembre 1881. — Odéon : UN VOYAGE DE NOCES, drame en quatre actes, en vers, de Tiercelin; UN RIVAL POUR RIRE, comédie en un acte, de Grenet-Dancourt.

C'est la plus courte de ces deux pièces dont le succès a été le plus durable.

Bien accueilli par le public de la première et par la presse, *Un voyage de noces* ne dépassa pas cependant le chiffre de trente-trois représentations. *Un Rival pour rire* en compte déjà près de quatre-vingts et ne s'arrêtera pas là, sans doute; car, si la donnée n'en est pas très neuve, cette donnée, du moins, est spirituellement et gracieusement rajeunie.

Nous nous rappelons, à ce propos, avoir assisté vers cette époque à une conférence du boulevard des Capucines, où le conférencier, Coquelin cadet, s'excusa de lire, — car il n'avait pas encore eu le temps de l'apprendre, — un monologue adressé par un inconnu, mais qui lui avait paru si amusant, qu'il voulait en donner, le jour même, la primeur à son auditoire.

Or ce monologue n'était autre que *Paris*, le fantaisiste récit que tout le monde a entendu dire, depuis, à Coquelin cadet, et l'auteur inconnu, précisément M. Grenet-Dancourt, dont les *Trois femmes pour un mari* devaient bientôt fournir la plus longue série de représentations consécutives que les annales du théâtre aient encore enregistrée.

13 septembre 1822. — Panorama-dramatique : LA PETITE LAMPE MERVEILLEUSE, pièce-vaudeville en deux actes, par Carmouche.

On a souvent rappelé le mot du chanteur de l'Opéra, Chassé, faisant un soir un faux pas au moment où il

entrait en scène suivi de quelques figurants ; comme ceux-ci s'arrêtaient hésitants : « Passez-moi sur le corps, leur cria-t-il, furieux, et avancez! » Le général Walhubert à Austerlitz n'était pas plus héroïque.

Ce n'est là après tout que l'exclamation convaincue d'un comédien tout à son rôle. A l'occasion de la première de *la Petite Lampe merveilleuse*, Bouffé, chargé de représenter l'empereur chinois Ababa-Patapouf, devait donner un exemple bien autrement probant de conscience artistique ; s'apercevant au dernier moment que la calotte figurant une tête chauve qu'on lui avait apportée produisait un effet ridicule, il exigea qu'on lui rasât la tête, séance tenante ; cette conscience il la tenait de Brunet qu'il admirait fort et qui la poussait jusqu'à l'excès.

Dans ses Souvenirs, Samson nous montre l'excellent acteur des Variétés se disputant, à une répétition de je ne sais quelle pièce, avec son camarade Perlet qui devait lui allonger un coup de pied, parce que celui-ci ne le donnait pas assez fort.

— Je te ferai du mal, disait Perlet.

— Qu'est-ce ça peut te faire puisque je te le demande? Ce n'est pas toi qui reçois le coup de pied ; tu peux bien me rendre ce service-là.

— Calme-toi, tu seras content. Je te promets de faire de mon mieux.

Et il le fit en conscience, à la grande satisfaction de Brunet, meurtri mais content.

Mais cela n'est rien encore. Dans une pièce intitulée *les Couturières*, où Brunet ne disait que quelques mots à la cantonade, il se faisait un devoir, pour dire ces quelques mots, de revêtir le costume du personnage invisible qu'il représentait ; Bouffé l'affirme : il faut le croire.

Nous pourrions encore rappeler, à ce propos, l'histoire

de cet amateur qui se fit faire un costume superbe pour jouer Laurent, dans *Tartuffe*.

Le vrai peut quelquefois n'être pas invraisemblable.

14 septembre 1802. — Ambigu : LA FEMME A DEUX MARIS, drame en trois actes, de Guilbert de Pixérécourt.

Pixérécourt n'est mort qu'en 1844. Il n'en appartient pas moins à la première génération des dramaturges du siècle, et, des cent vingt-six mélodrames qu'il a fait représenter sur le boulevard du crime, un seul se joue encore de temps en temps, *Latude*, écrit en collaboration avec Anicet-Bourgeois.

Quant à *Cœlina* ou *l'Enfant du mystère* (*du Ministère*, comme on disait dans une parodie), quant au *Pèlerin blanc*, à *l'Homme aux trois visages*, à *Tékéli*, aux *Ruines de Babylone*, quel directeur oserait les remettre à la scène? La forme en est si surannée, le style si pompeusement naïf! Les scènes, les plus applaudies jadis, de celui qu'on avait surnommé en son temps le Corneille du mélodrame, risqueraient d'être accueillies aujourd'hui par un fou rire.

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, si la forme de ces vieux mélos a prodigieusement vieilli, la fable en est souvent originale et intéressante.

Voici, par exemple, *la Femme à deux maris:* mariée au comte de Fersen, l'héroïne retrouve son premier mari, qu'elle croyait mort et qui la tient sous sa domination en la menaçant de la citer devant les tribunaux, comme bigame. Adoucissez les traits du premier mari dont Pixérécourt a fait un abominable gredin, et vous aurez la donnée première de *l'Africain* de Charles Edmond, que j'ai analysé plus haut.

De même, *le Monastère abandonné* contient en germe le scénario de *l'Aïeule*. Il me serait facile de multiplier les rapprochements de ce genre.

Après avoir enrichi plusieurs directeurs, Pixérécourt mourut sans fortune. Une pièce à succès, nous dit Brazier, donnait alors en moyenne un bénéfice de douze cents francs à un dramaturge. — Corneille toucha, il est vrai, *six cents francs* pour *Horace*. — Le répertoire tout entier de Pixérécourt n'a peut-être pas fait gagner à l'auteur de *la Femme à deux maris* ce que *les deux Orphelines* seules ont rapporté à M. d'Ennery.

15 septembre 1834. — Opéra : LA TEMPÊTE ou L'ILE DES GÉNIES, ballet-féerie en deux actes, livret de Nourrit, chorégraphie de Coralli, musique de Schneitzhœffer.

Ce joli ballet servit de début à la célèbre danseuse Fanny Essler (rôle d'Alcine).

L'auteur du scénario, Nourrit, ne voulut pas que son nom figurât sur l'affiche bien qu'il eût donné, deux ans auparavant, et avec le plus grand succès, le ballet de *la Sylphide*, dont Schneitzhœffer avait écrit également la musique.

Dans son ouvrage si complet sur Nourrit, M. Quicherat insiste avec raison sur la rare diversité d'aptitudes du grand artiste et sur l'extrême justesse de son coup d'œil en matière de mise en scène. N'est-ce pas à ses instances auprès d'Halévy et de Meyerbeer que nous devons l'air de *la Juive*, « Rachel, quand du Seigneur », et l'admirable duo du quatrième acte des *Huguenots !*

Quant à Schneitzhœffer, ses contemporains ne lui ont pas suffisamment rendu justice, faute peut-être d'avoir pu s'habituer à son nom. On sait qu'au théâtre on s'amusait à l'appeler, pour plus de facilité, « Chênecerf »,

comme au siècle dernier les Italiens appelaient « Il Bæmo » le compositeur bohémien Mysliweczek, dont le nom leur avait paru trop difficile à retenir.

16 septembre 1727. — Opéra : LES AMOURS DES DIEUX, opéra-ballet en quatre entrées et un prologue, paroles de Fuzelier, musique de Mouret.

L'auteur des *Amours des Dieux*, Mouret, paya par de cruels revers de fortune la joie passagère que lui causa le grand succès de cet ouvrage. Dans l'espace de quelques mois, il perdit la direction des concerts spirituels, l'intendance de la musique de la duchesse du Maine et la place de compositeur de musique de la Comédie-Italienne. Le chagrin le rendit fou et il mourut en 1739, à l'hospice de Charenton.

Le public vit pour la première fois, dans *les Amours des Dieux*, les célèbres danseuses Camargo et Sallé paraître ensemble dans un ballet.

Nous ne rééditerons pas les anecdotes trop connues relatives à ces deux danseuses, qui ont inspiré à Voltaire les vers fameux :

Ah ! Camargo, que vous êtes brillante !
Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante !
Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux !
Elle est inimitable, et vous toujours nouvelle.
Les Nymphes sautent comme vous,
Et les Grâces dansent comme elle.

Rappelons seulement, avec M. Adolphe Jullien, qui, dans son « Histoire du costume au théâtre », a consacré des pages intéressantes à mademoiselle Sallé, qu'à cette danseuse appartient l'initiative de l'une des premières réformes du costume tentées à l'Académie de musique.

Et, puisque nous parlons de costume, rappelons aussi (détail shocking !) que la Camargo s'est, la première, munie d'un caleçon au théâtre, à la suite d'un accident tragi-comique qui exposa certain soir, aux yeux de tous, les charmes les plus intimes de la séduisante ballerine.

17 septembre 1856. — Comédie-Française : FAIS CE QUE DOIS, drame en trois actes, en vers, par A. Decourelle et H. de Lacretelle.

Fais ce que dois est un des spécimens les plus accomplis qu'on puisse citer du « théâtre moral ».

Il semble que les auteurs en aient puisé l'idée dans le fameux « Dialogue des Morts » de Fénelon que nous avons tous appris sur les bancs du collège : « N'est-ce pas ce pauvre Bayard...? etc. ». Traître à son roi et à son pays, le connétable de Bourbon est puni, comme amoureux, par le dédain de celle qu'il aime, comme père, par la défense qui lui est faite de reconnaître sa fille sous peine de rendre le mariage de celle-ci impossible, comme gentilhomme et comme soldat enfin, par la froideur de ses nouveaux alliés et par le refus hautain de François Ier d'accepter de lui un service.

On ne saurait imaginer une expiation plus complète. La pièce n'eut aucun succès cependant, et l'on ne conçoit guère, en cette circonstance, l'extrême sévérité du public, qu'un certain nombre de scènes non dépourvues de grandeur eussent dû tout au moins disposer à l'indulgence.

Peut être se rendait-il instinctivement compte de l'anachronisme commis par les auteurs en nous présentant un connétable de Bourbon désespérément courbé sous le blâme et l'outrage.

Sans vouloir excuser le moins du monde ce triste per-

sonnage, il faut reconnaître pourtant qu'à l'époque de François Ier et même du temps de Louis XIV (la défection de Condé et celle de Turenne en font foi), on ne comprenait pas le patriotisme comme nous le comprenons aujourd'hui. Ce sentiment, très complexe tout d'abord, ne s'est épuré, simplifié en quelque sorte, que peu à peu. Ajoutons qu'au point de vue purement théâtral le tableau sans cesse renouvelé des humiliations du connétable ne laissait pas de devenir, à la longue, un peu monotone.

La distribution du drame de MM. Decourelle et de Lacretelle est curieuse à rappeler.

Beauvallet faisait Bourbon; Bressant, François Ier; Got, Charles-Quint; mademoiselle Favart, la reine de Portugal. Particularité digne d'être signalée : le rôle du sage et patriote Saint-Vallier était échu à Maubant qui devait, vingt-six ans plus tard, représenter le même personnage lors de la reprise peu fructueuse du *Roi s'amuse*. Ce rôle décidément porte malheur.

18 septembre 1819. — Opéra-Comique : LE TESTAMENT ou LES BILLETS DOUX, opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique d'Auber.

Le Testament est le second ouvrage d'Auber. Le premier, *le Séjour militaire*, avait vu le jour six années auparavant, le 27 février 1813.

Dans son intéressante brochure sur « la jeunesse d'Auber », M. Pougin raconte, à propos du *Testament*, une anecdote peu connue qui prouve combien les hommes du métier eux-mêmes peuvent se méprendre sur le mérite d'un débutant.

La représentation du *Testament* avait, selon l'expression du rédacteur de l'Indicateur des spectacles,

« éprouvé une opposition forte et soutenue », et, tandis qu'on sifflait dans la salle, Planard, l'auteur des paroles, se désespérait dans la coulisse et disait à qui voulait l'entendre : « Est-il possible que j'aie été confier à un si médiocre musicien un poème magnifique, en trois actes, qui ferait la fortune d'un compositeur de talent, et qu'il me fera tomber, comme cet ouvrage-ci ! »

Or, l'ouvrage sur le sort duquel Planard gémissait d'avance était *la Bergère Châtelaine* qui fut représentée deux ans plus tard et fut, en effet, quelque peu sifflée, comme le prévoyait le librettiste, mais non pas à cause de la musique, bien au contraire, car la partition fut jugée charmante.

On sait qu'Auber n'aborda le théâtre qu'assez tard. Voici en effet le très curieux article que lui consacraient en 1810 les rédacteurs du Dictionnaire historique des musiciens, Choron et Fayolle :

« Auber, dit le petit Auber, né à Paris vers 1780 (il était né à Caen, le 29 janvier 1782), a composé plusieurs romances, entre autres « le Bonjour » qui ont eu très grand succès. Il a publié plusieurs quatuors de violon et de violoncelle qui ont été exécutés dans les meilleurs concerts par les plus habiles artistes et qui ont été applaudis. »

Qui reconnaîtrait à ce modeste signalement le futur auteur de *la Muette* ?

C'est la nouvelle de la ruine de son père qui décida Auber, de simple amateur qu'il était, à se consacrer exclusivement au théâtre.

A quelque chose malheur est bon.

19 septembre 1839. — Opéra-Comique : LA REINE D'UN JOUR, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Adam.

Je recevais récemment d'Allemagne une nouvelle partition, *la Reine Mariette*, d'Ignace Brull, l'auteur de *la Croix d'or* dont j'ai déjà parlé.

Cette partition de *la Reine Mariette* contient de jolies pages, entre autres un charmant finale, digne pendant de la scène correspondante de *la Croix d'or*. Mais il me suffit de jeter un coup d'œil sur le livret, l'histoire d'une modiste qui, par suite de circonstances bizarres, se trouve jouer pendant quelque temps le rôle d'une reine, pour reconnaître dans *la Reine Mariette* une adaptation peu déguisée de *la Reine d'un jour*.

Donnée pour les débuts de Masset, dont, par une faveur assez rare, Adam intercala deux morceaux dans son opéra-comique, *la Reine d'un jour* n'eut pas un succès très prolongé. Elle fut reprise en 1854 au Théâtre-Lyrique, et depuis, on l'avait un peu oubliée.

Il est donc admissible, jusqu'à un certain point, qu'on ait eu l'idée, à l'étranger, d'écrire une nouvelle partition sur la même donnée.

Mais comprend-on qu'il se soit trouvé de nos jours des compositeurs assez hardis... ou assez naïfs, pour refaire *la Dame blanche*, *le Postillon de Longjumeau*, *le Domino noir* et *le Barbier de Séville* ?

20 septembre 1769. — Italiens : LE TABLEAU PARLANT, comédie-parade en un acte, en vers, paroles d'Anseaume, musique de Grétry.

Cette petite partition est, sans contredit, une des plus dignes de figurer dans la magnifique collection, en cours

de publication, des œuvres de Grétry, véritable monument élevé, sur l'initiative du gouvernement belge, et par les soins de la maison Breitkopf et Härtel, à la mémoire de l'auteur de *la Caravane* et de *Richard Cœur de Lion*.

Grétry l'a intitulée comédie-parade, pour lui conserver son caractère de joyeuse bouffonnerie. Mais cette bouffonnerie est traitée, musicalement, avec beaucoup d'art et de goût.

On raconte cependant qu'après une audition du *Tableau parlant*, une prude déclara qu'on ne pouvait entendre deux fois cet ouvrage « parce que les accompagnements en étaient d'une *indécence* outrée ! »

Quelle exclamation n'eût-elle pas poussée si Grétry eût glissé dans son opéra un trait de flûte imitatif, tel que celui que (*proh pudor !*) Gounod s'est permis au troisième acte de son *Médecin malgré lui!*

21 Septembre 1869. — Théâtre-Lyrique : LE DERNIER JOUR DE POMPÉI, opéra en quatre actes et cinq tableaux, livret de Nuitter et Beaumont, musique de Victorin Joncières.

Un certain nombre d'incidents grotesques signalèrent, nous dirions égayèrent cette mémorable soirée, si, en pareil cas, il n'y avait toujours au moins deux personnes que la maladresse des metteurs en scène et des machinistes ne fait pas rire : l'auteur et le directeur.

Un des clous de la représentation devait être l'éruption du Vésuve. Or, il se trouva que le Vésuve lançait un jet de flamme imperceptible, qui, s'il faut en croire un témoin oculaire, n'eût pas fait peur à un apprenti pompier.

On ne s'amusa pas moins de la vue d'un canot minus-

cule, monté par trois marionnettes, figurant, de façon à rendre toute illusion impossible, les principaux personnages du drame.

Mais la joie du public ne connut plus de bornes lorsque certain mannequin, destiné à remplacer l'esclave que l'on devait jeter à la mer, s'accrocha en route à un portant et resta suspendu dans le vide.

Demandez donc à quinze cents personnes, réunies pour s'amuser, d'écouter froidement un opéra dans de telles conditions! Une œuvre de premier ordre n'y résisterait pas, et celle-ci ne donnait que des promesses.

En vain, comme devait le faire plus tard M. Carvalho pour *les Noces de Fernande*, M. Pasdeloup, alors directeur du Théâtre-Lyrique, convia-t-il la presse, huit jours après la première, à une nouvelle audition du *Dernier Jour de Pompéi*. Les derniers jours de cet opéra étaient définitivement comptés.

Heureusement, M. Joncières n'était pas homme à se décourager après un échec. Il n'eut plus qu'une pensée : prendre sa revanche, et, cette revanche, il l'a prise avec *Dimitri* et *le Chevalier Jean*.

22 Septembre 1862. — Comédie-Française : DOLORÈS, drame en quatre actes, en vers, par Louis Bouilhet.

Mon rêve est mort, sans espoir qu'il renaisse.
Le temps m'échappe et l'orgueil imposteur
Pousse au néant les jours de ma jeunesse,
Comme un troupeau dont il fut le pasteur.

Pareil au flux d'une mer inféconde,
Sur mon cadavre, au sépulcre endormi,
Je sens déjà monter l'oubli du monde,
Qui, tout vivant, m'a couvert à demi.

Ne serait-ce pas en pensant à *Dolorès*, la grande déception de sa vie, que Louis Bouilhet a écrit ces vers désenchantés, où, comme le remarque très justement M. Maxime Du Camp dans ses curieux souvenirs littéraires, « l'auteur déjà oublié de *Madame de Montarcy* et d'*Hélène Peyron* semble indiquer qu'il avait le douloureux sentiment de cet oubli. »

Ses débuts au théâtre s'étaient effectués sous les plus heureux auspices : les deux drames dont nous venons de rappeler les titres avaient eu, à l'Odéon, une longue suite de représentations. Il ne manquait à l'auteur que la consécration d'un succès à la Comédie-Française. Cette consécration lui manqua.

Dolorès fut froidement accueillie, et ni le succès d'estime de *Faustine*, à la Porte-Saint-Martin, en 1864, ni la brillante réussite de *la Conjuration d'Amboise*, à l'Odéon, en 1866, ne consolèrent de cet échec Louis Bouilhet, qui mourut découragé, quelques années plus tard, à peine âgé de quarante-cinq ans.

Il y avait cependant de beaux vers et une situation très dramatique dans ce drame de *Dolorès*, écrit par le poète avec un évident parti pris d'assimilation de la facture et des procédés de Victor Hugo. Mais cette situation ne se dégageait qu'au troisième acte des lenteurs et des obscurités d'une exposition dont le moindre défaut était, comme on dit, de lancer l'auditeur sur une fausse piste.

Nous n'en sommes pas moins de l'avis de M. Ch. Monselet, qui déclarait, au lendemain de la première, avoir pris plus de plaisir à la représentation de ce drame de cape et d'épée qu'à celles de maintes comédies modernes où la Bourse et le notariat jouent les principaux rôles, et qui terminait ainsi son compte-rendu de *Dolorès* : « J'admire le courage de M. Louis Bouilhet, qui ne doute de rien, pas même de son époque, et qui a pris l'autre

soir, quatre heures pour lui parler de la lune, des étoiles, des cédrats et de l'honneur. »

23 Septembre 1777. — Académie royale de musique : ARMIDE, opéra en cinq actes, paroles de Quinault, musique de Gluck.

Une lettre peu connue de Gluck, adressée, le 16 novembre 1777, à la comtesse de Fries, donne la mesure de l'émotion produite dans le public par l'apparition d'*Armide*.

« Jamais, dit-il, on n'a livré une bataille plus terrible et plus disputée que celle que j'ai donnée avec mon opéra d'*Armide*. Les cabales contre *Iphigénie*, *Orphée* et *Alceste*, n'étaient que de petites rencontres entre les troupes légères, en comparaison ».

« Le fait est que l'opéra, qu'on disait être tombé, a fait, en sept représentations, 37.200 livres, sans compter les loges louées pour l'année et sans les abonnés. Hier, huitième représentation, on a fait 5.767 livres. Jamais on n'a vu un silence si soutenu. Le parterre était si serré, qu'un homme qui avait le chapeau sur la tête et à qui la sentinelle disait de l'ôter, lui a répondu : « Venez donc « vous-même me l'ôter, car je ne puis faire usage de « mon bras! » J'ai vu des gens, en sortant, les cheveux délabrés et les habits baignés, comme s'ils étaient tombés dans une rivière. Il faut être Français pour acheter un plaisir à ce prix-là!... »

La dernière audition d'*Armide*, à Paris, remonte au 1er avril 1837 (représentation de retraite de Nourrit). Encore ne donna-t-on, ce soir-là, que le second acte, avec le bénéficiaire dans le rôle de Renaud, et madame Dorus-Gras dans celui d'Armide.

« Il fut question de remettre cet admirable ouvrage au

répertoire vers 1860, sous la direction d'Alphonse Royer; mais on dut y renoncer, faute, paraît-il, d'interprètes suffisants, et l'on se rabattit sur *Alceste*.

Une lettre de Berlioz, datée de 1863, nous apprend en outre qu'à cette époque, M. Carvalho songea à reprendre *Armide* au Théâtre-Lyrique, avec madame Charton-Demeur dans le rôle principal.

Enfin, lorsque éclata la guerre avec l'Allemagne, en 1870, M. Perrin venait de donner des ordres pour une reprise solennelle d'*Armide*, à l'Académie de musique.

Et cependant mademoiselle Krauss ne figurait pas encore, alors, parmi les pensionnaires de notre première scène lyrique. Comment, pendant son long séjour à l'Opéra, ne s'est-il pas trouvé un directeur assez hardi, et peut-être assez habile, pour confier à la grande artiste la tâche, écrasante pour toute autre qu'elle, de personnifier la sublime héroïne de Gluck?

24 Septembre 1842. — Porte-Saint-Martin : MATHILDE, drame en cinq actes, par Félix Pyat et Eugène Sue.

Le roman de *Mathilde* a été le grand succès de feuilleton du règne de Louis-Philippe.

On s'arrachait littéralement les numéros du Journal des Débats, où se déroulaient, habilement découpées en tranches, les tragiques aventures de l'héroïne infortunée d'Eugène Sue. Jamais peut-être une œuvre d'imagination n'avait autant surexcité la curiosité publique, depuis l'époque où les lecteurs de *Clarisse Harlowe* se pressaient à l'arrivée des diligences de Londres, pour connaître plus tôt l'issue du duel du colonel Morden et de Lovelace.

Sans retrouver la vogue extraordinaire du roman, la pièce de *Mathilde* eut beaucoup de succès, et nous nous

souvenons d'avoir assisté, en 1870, à une reprise fort bien accueillie de ce drame, avec Lia Félix et Jane Essler (Mathilde et Ursule), Lacressonnière, Brésil et Charly (Sécherin, Lugarto et Gontran),

La pièce est assez exactement calquée sur le roman. Le dénouement seul diffère, et cette différence est tout à l'avantage du drame.

Tandis qu'à l'origine, Lugarto mourait assez mélodramatiquement, muré dans son cachot, il est tué ici par celui dont il a été le mauvais génie, par Gontran de Lancry, qui, grièvement blessé en duel par Sécherin, tourne contre son perfide témoin l'arme dont il a le droit de se servir encore contre son adversaire.

Qu'on ne rie pas en évoquant à ce propos le souvenir de quelque coup du commandeur. Encadrée dans un décor pittoresque, préparée par un monologue saisissant, dans sa simplicité voulue, d'un bûcheron qui assiste par hasard aux préliminaires du duel, cette scène finale produit un grand effet et passe, à juste titre, pour une des plus heureuses trouvailles du drame moderne.

25 septembre 1834. — Opéra-Comique : LE CHALET, opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et de Mélesville, musique d'Adam.

J'ai rappelé les appréhensions grotesques du librettiste Planard, se désespérant d'avoir confié un superbe livret d'opéra-comique à ce musicien « sans talent » qui avait nom Auber.

Mélesville ne fut pas beaucoup plus charmé de voir mettre en musique, par Adam, le livret du *Chalet*, qu'il avait écrit en collaboration avec Scribe ; contrairement à tous les usages reçus, il exigea, en effet, que le compositeur ne touchât qu'un tiers des droits d'auteur.

Or, ce livret, fort joli du reste, et dont Mélesville était si fier, n'était en somme qu'une adaptation de la petite comédie de Gœthe, *Jéry et Bœteli*, qui avait déjà inspiré, en Allemagne, plusieurs opéras-comiques, et en France, nombre de vaudevilles.

Par un hasard singulier, le premier air composé par Adam, pour le théâtre, avait précisément été écrit pour un vaudeville, joué sans succès au Gymnase, en 1824, sur le même sujet que *le Chalet*, et intitulé *Pierre et Marie* ou *le Soldat ménétrier*.

Ajoutons que *le Chalet*, comme plus tard *Faust*, de Gounod, trouva très difficilement un éditeur. En revanche un des morceaux les plus célèbres de cet aimable ouvrage a obtenu de nos jours une consécration populaire peu commune. Au-dessus d'un cabaret de Choisy-le-Roi on a pu contempler longtemps l'enseigne suivante: « Arrêtons nous ici », avec les premières notes de l'air de Max.

Peut-être même y est-elle encore.

26 septembre 1843. — Gaîté: PAMÉLA GIRAUD, pièce en cinq actes, de Balzac.

Le théâtre exerçait sur Balzac une attraction irrésistible. Dans une intéressante causerie sur l'auteur de *Paméla Giraud*, Albéric Second a raconté que, certain soir, emporté par sa fougue naturelle, il se déclara prêt à accaparer, avec le concours de quelques dramaturges de ses amis, toutes les scènes parisiennes, réservant à tel de ses collaborateurs les Français et l'Odéon, à tel autre les théâtres de genre, ne dédaignant même pas la Porte-Saint-Antoine et Bobino, qui devait échoir en partage à l'heureux signataire de l'article en question.

Vautrin, qui fut interdit le lendemain de la première représentation, *les Ressources de Quinola*, jouées à

l'Odéon au milieu d'un tumulte épouvantable, *Paméla Giraud* et *la Marâtre*, ne réalisèrent qu'à demi les espérances de Balzac.

Mercadet seul obtint un succès durable; mais cette comédie, remaniée par d'Ennery, ne fut jouée qu'après la mort de son auteur. Quoi qu'il en soit, les dernières de ces pièces constituent un progrès sensible sur les premières. Peut-être Balzac se fût-il donc placé au premier rang parmi nos auteurs dramatiques, après une période de tâtonnements analogue à celle qu'il avait traversée à ses débuts avant de se révéler grand romancier.

Des cinq ouvrages qui composent son répertoire théâtral, celui qui nous occupe est, sans contredit, le moins hardi et le moins personnel. Les audaces relatives de *Vautrin* et des *Ressources de Quinola* n'avaient guère réussi à leur auteur, qui voulut cette fois faire du théâtre comme tout le monde, et, en réalité, *Paméla Giraud* ne diffère pas sensiblement, au point de vue du procédé, des mélodrames alors en vogue.

La donnée en est d'ailleurs intéressante, et quelques scènes du quatrième acte, marquées au coin de la bonne comédie, trahissent une profonde connaissance du cœur humain. Pour créer un alibi à son amoureux, Jules Rousseau, impliqué dans une conspiration contre Louis XVIII, l'héroïne, une simple fleuriste, consent à déclarer qu'elle a passé avec lui la nuit où a eu lieu la réunion des conjurés. Une fois le danger écarté, la famille Rousseau oublie, naturellement, le service rendu, et le mariage de la pauvre Paméla n'a lieu que grâce au concours désintéressé de l'avocat Dupré, le défenseur de Jules.

Citons, comme mots de la fin, cette réponse de Dupré, à qui Rousseau père promet la moitié de sa fortune s'il sauve son fils : « Si j'avais toutes les moitiés de fortune qu'on m'a promises, je serais trop riche » ; et cette

réflexion plaisante d'un assistant qui s'étonne d'entendre Dupré parler tout seul : « Ah! ça, qu'est-ce qu'il se dit? Un avocat qui se parle à lui-même, c'est comme un pâtissier qui mange sa marchandise. »

27 septembre 1859.—LES PREMIÈRES ARMES DE FIGARO, pièce en trois actes, mêlée de chant, de Vanderburch et Victorien Sardou, pour l'ouverture du théâtre-Déjazet.

Car ce fut bien cette jolie pièce, et non *Candide*, comme le disent, à l'envi l'un de l'autre, Vapereau, Larousse et Bitard, qui inaugura la série des succès obtenus par Sardou à l'ancien théâtre des Folies-Nouvelles, grâce au patronage et avec le concours de Virginie Déjazet.

Un vaudeville intitulé *Candide* avait, il est vrai, été antérieurement écrit par lui ; mais la censure en interdit la représentation, et *les Premières Armes de Figaro* prirent sa place.

Dans son récent ouvrage sur le théâtre contemporain, M. Léopold Lacour exprime le reg et que Victorien Sardou n'ait pas fait de préfaces pour ses pièces.

D'abord, l'auteur de *Patrie* en a fait deux: une pour *les Pommes du voisin*, une autre pour *la Haine*. Il avait même dessein d'en écrire une troisième pour *la Papillonne*, mais il se ravisa au dernier moment.

N'est-ce pas enfin une sorte de préface que cette dédicace « à Virginie Déjazet » placée par Sardou en tête de ses *Premières Armes de Figaro*, touchant témoignage de reconnaissance du jeune auteur pour son inoubliable bienfaitrice:

« A qui dédier cette pièce, si ce n'est à vous, madame, qui en êtes l'âme et la vie? Comme l'enfant des contes de fées, j'ai trouvé sur ma route une marraine dont la

baguette enchantée m'ouvre la porte obstinément fermée ; et je veux que son nom magique, écrit en tête de ce livre, fascine encore mon lecteur et désarme la critique ».

» Parmi tant de couronnes tombées à vos pieds, acceptez donc la mienne, madame ; elle vous rappellera sans cesse un bienfait que vous oublieriez dans le nombre, si je n'écrivais ici, pour mémoire, ce nom très obscur et heureux de se faire lire à la lueur du vôtre. »

28 septembre 1815. — Théâtre Feydeau : LE PREMIER VENU, opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et Planard, musique d'Hérold.

Ce *Premier venu* n'en était pas un pour le public qui le connaissait et l'appréciait d'ancienne date. L'opéra-comique d'Hérold n'était, en effet, que l'adaptation d'une comédie en trois actes, représentée, le 30 mai 1801, au théâtre de l'Odéon, où elle devait se maintenir au répertoire pendant plus d'un demi-siècle. Médiocrement intéressés par une intrigue dont les moindres détails leur étaient familiers, les spectateurs écoutèrent distraitement la partition d'Hérold et remarquèrent à peine le charmant trio des dormeurs, une des perles des œuvres de jeunesse du maître. Bref, la pièce disparut de l'affiche après quelques représentations.

S'il faut en croire Charles Maurice, *le Premier venu* qui devait faire la fortune de son auteur aurait était le produit d'un rêve : « En m'éveillant, disait Vial, j'eus tout de suite écrit de mémoire mon plan et les principaux traits du dialogue. » Voilà une application inattendue du conseil de La Fontaine dans sa fable de *l'Homme qui court après la fortune et l'homme qui l'attend dans son lit*. En général, pourtant, il vaut encore mieux courir après, si l'on y tient beaucoup.

29 Septembre 1566. — Château de Rouen : LUCRÈCE, tragédie en cinq actes, de Nicolas Filleul.

« Cette tragédie ne mérite, disent les frères Parfait, ni extrait ni critique. » Nous n'en parlerions donc pas si elle n'offrait cet intérêt historique d'être la première en date dont la funeste aventure de la malheureuse victime de Tarquin ait fourni le sujet.

Nombre d'auteurs dramatiques ont, en effet, depuis Filleul jusqu'à Ponsard, choisi Lucrèce pour héroïne de leurs tragédies. La moins connue de ces tragédies, mais non pas la moins amusante, est celle de Regnard. Vous avez bien lu : Regnard. Elle est, du reste, assez malaisée à découvrir dans les recueils de ses œuvres, où elle ne figure qu'à titre d'intermède d'une comédie en trois actes, *la Foire Saint-Germain*, jouée pour la première fois par les comédiens italiens, le 26 novembre 1695.

Elle est très courte, qualité qu'on ne saurait trop louer, et elle ne comprend que trois scènes où paraissent seulement trois personnages.

Dans la première, Lucrèce se plaint de sa beauté,

Elle qui ne veut pas en faire aucun usage !

Arrive l'écuyer de Tarquin porteur d'un message amoureux de son maître et aussi d'un sesterce ; or, comme il le fait insidieusement remarquer :

Un sesterce, en français, fait mille écus... et plus.

Tarquin se présente à son tour et ne se donne pas la peine de dissimuler ses intentions :

Quoi, Seigneur, vous allez d'abord au criminel !

s'écrie Lucrèce indignée... et elle se poignarde.

Tarquin, désespéré, ramasse le poignard « tout fumant de sagesse », et veut d'abord s'en frapper aussi. Mais il se ravise : « Remettons, dit-il, cette affaire à demain », et la pièce se termine sur cette réflexion philosophique :

O temps, ô siècle, ô mœurs ! Que dira l'avenir ?
D'un chimérique honneur le sexe s'infatue !
Plutôt que forligner, une femme se tue !
O Lucrèce, m'amour ! Vous donnez aujourd'hui
Un exemple étonnant !... qui sera peu suivi !

Voilà, j'imagine, l'auteur de *Sapor* réhabilité comme poète tragique !

30 Septembre 1863. — Théâtre-Lyrique : LES PÊCHEURS DE PERLES, opéra en trois actes et quatre tableaux, paroles de Cormon et Michel Carré, musique de Georges Bizet.

Les Pêcheurs de perles obtinrent tout juste un succès d'estime, bien qu'on rencontre dans cet opéra, le premier en date de son auteur, trois morceaux de premier ordre : une exquise romance, un hymne admirable à Brahma et un très beau duo d'hommes, le même qui, adapté à d'autres paroles, devait produire une émotion si poignante, lorsque, treize ans plus tard, il fut chanté aux obsèques du compositeur.

Mais comme l'a dit Emile Augier :

Pour se faire connaître, il faut être connu,

et qui se souciait alors de Bizet ?

On s'en souciait à peine lorsque, neuf ans plus tard, jour pour jour, fut donnée au Vaudeville *l'Arlésienne*, dont les spectateurs de la première ne daignèrent même

pas écouter avec attention les délicieux intermèdes musicaux.

Aujourd'hui, Bizet est universellement considéré comme un des maîtres de l'école française. Nous nous garderions même d'énoncer une vérité aussi évidente, si nous n'avions quelque droit de nous compter parmi les admirateurs « de la veille » d'un artiste à qui auraient pu servir de devise ces quelques lignes d'une lettre adressée par lui à un ami :

« Je tiens ma voie ; maintenant, en marche ! Il faut monter, monter, monter toujours ! »

OCTOBRE

1er Octobre 1829. — Nouveautés : ISAURE, drame en trois actes, de Francis, Th. Nezel et Antier, musique d'Adam.

L'imagination des dramaturges était, à cette époque, fertile en inventions étranges : on a pu en juger par notre fidèle aperçu du sujet de *Rafaël*.

Celui d'*Isaure* est plus extraordinaire encore. Voici une analyse de cette pièce que j'emprunte textuellement à l'Almanach Barba, car la moindre modification risquerait de faire perdre à cet étonnant compte-rendu une partie de sa saveur :

« Isaure sacrifie l'amour qu'elle éprouve pour Jules, son cousin, afin de sauver l'honneur de son père en consentant à épouser un riche propriétaire. »

« Objet de la passion d'un fou par amour, elle est mordue par cet homme qu'un loup enragé a déjà blessé. »

« Le venin funeste circule dans les veines d'Isaure, qui succombe en proie aux plus horribles tourments. »

Ce simple récit ne donne-t-il pas la chair de poule?

Heureuse génération de 1830 qui a vu cela et qui l'a applaudi !

Adam avait écrit pour *Isaure* quelques airs nouveaux qui donnèrent lieu à un procès intenté par l'Opéra-

Comique, toujours jaloux de ses privilèges. Je remarque que l'huissier chargé de verbaliser à cette occasion s'appelait Lécorché ; ce nom, on le reconnaîtra, était bien en situation.

2 Octobre 1838. — Gaîté : LE SONNEUR DE SAINT-PAUL, drame en quatre actes, de Bouchardy.

Le Sonneur de Saint-Paul a été le plus grand succès de Bouchardy, comme *la Femme à deux maris*, dont j'ai parlé plus haut, a été le plus grand succès de Pixérécourt. On ne joue plus du tout les drames dePixérécourt ; on ne joue plus guère ceux de Bouchardy, et, quand on les joue, consultez les vieux amateurs : ils vous diront que « ce n'est plus cela. »

Il y a cinquante ans, Théophile Gautier s'amusait déjà des furieux tournois de paroles auxquels se livraient deux des acteurs les plus aimés des théâtres du boulevard, Saint-Ernest et Delaistre, le premier faisant sonner tous les *r*, le second siffler tous les *s*.

« Sais-tu, disait Saint-Ernest, que je n'aurrais qu'un mot à dirre pourre te fairre précipiterr en bas des murres de cette demeurre? — Et toi, répondait Delaistre, ssais-tu, que ssi je te ssaisissais sseulement avec cette main que voici, tu tomberais à l'insstant, pâle et glacé, ssouss ce genou qui te presserait ssans merci, inssenssé ! »

Et le public trépignait d'enthousiasme. Car il croyait que c'était arrivé, ce bon public. Les acteurs le croyaient aussi. On écoutait avec conviction ces drames surprenants, aux imbroglios inextricables, aux péripéties étranges, aux dénouements plus étranges encore. On est plutôt tenté d'en rire aujourd'hui, et voilà pourquoi les dernières reprises des trois pièces les plus célèbres de Bourchardy, de *Gaspardo le pêcheur* au Châtelet, en

1876; de *Lazare le pâtre* aux Nations, en 1882, et de celle qui nous occupe, à l'Ambigu, en 1886, n'ont réalisé que d'assez piteuses recettes.

Le moment est proche, sans doute, où ces nobles représentants du mélodrame romantique rejoindront dans les limbes de l'oubli leurs ancêtres, *Tékéli*, *le Pèlerin blanc* et *l'Homme à trois visages*, en attendant que les héros plus réalistes des drames contemporains aillent les y retrouver à leur tour.

Et ce sera justice.

3 octobre 1864. — Académie impériale de musique : ROLAND A RONCEVAUX, opéra en quatre actes, paroles et musique de Mermet.

La récente reprise de *Roland à Roncevaux*, au théâtre du Château-d'Eau, a ramené l'attention de la presse et du public sur cet opéra trop vanté à son apparition, trop décrié depuis, et dont le succès, sous le second Empire, tint à un ensemble de circonstances quelque peu analogues à celles qui, sous le premier, avaient assuré la brillante réussite du *Triomphe de Trajan*.

Le poème était bien découpé pour la scène, et inspiré par les aventures légendaires d'un héros essentiellement populaire et sympathique. Rappelons en passant que sous le titre de *Roland à Roncevaux*, Rouget de Lisle a écrit un chœur guerrier dont le refrain

Mourons pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie

a été reproduit dans le fameux hymne des Girondins du *Chevalier de Maison-Rouge*.

La partition, sans intérêt comme facture, témoignait d'une certaine noblesse d'accent, d'une inspiration facile,

martiale, vigoureuse, et le compositeur avait su, en l'écrivant, résoudre le problème de faire vibrer presque constamment la corde guerrière et patriotique, sans trop verser cependant dans la banalité.

Il faut joindre à ces éléments de succès un autre facteur non moins important, la surprise causée par l'attrait incontestable d'un ouvrage qui, enfoui depuis quinze ans dans les archives de l'Académie de musique, n'en était sorti que par miracle, et sur la réussite duquel personne ne comptait, ni le directeur, ni les interprètes, ni les éditeurs, ni l'auteur peut-être lui-même, découragé par cette longue attente. Dès 1837, M. Mermet présentait inutilement aux directeurs des théâtres lyriques de Paris un opéra en deux actes *la Bannière du Roi* qui ne devait jamais sortir de son portefeuille. On comprendra ainsi comment, le premier soir, *Roland* alla aux nues, et comment, dans un bel élan d'enthousiasme, le chef d'orchestre de l'Opéra Georges Hainl, mettant par extraordinaire la main à la plume, put écrire, sans soulever trop d'objections : « La partition de *Roland* n'est ni du Rossini, ni du Verdi, ni du Meyerbeer, c'est du Mermet! »

Mais l'auteur eut le tort de tenter à nouveau la fortune avec les mêmes cartes en mains. Grisé par le succès de son opéra patriotique il voulut chanter Jeanne d'Arc après Roland et l'échec de sa seconde partition porta une rude atteinte au prestige de la première.

4 octobre 1786. — Palais-Royal: GUERRE OUVERTE ou RUSE CONTRE RUSE, comédie en trois actes, par Dumaniant.

Il y a des auteurs qui ne doutent de rien : Dumaniant était du nombre. Apprécié depuis longtemps comme acteur, à Paris et en province, il s'ennuya un beau matin

d'interpréter les comédies des autres, résolut d'en écrire à son tour, et pour son coup d'essai, s'avisa de refaire, en le corrigeant, *le Barbier de Séville*.

« Le grand mérite, dit un valet, dans *Guerre ouverte*, d'attraper un vieux Géronte, bête comme un oison, et qui donne tête baissée dans des pièges mal tissus ! Le beau, le noble, le sublime, est de venir à bout d'un de ces personnages qui ne doutent de rien, de quelqu'un qu'on avertit au besoin des intrigues qu'on machine contre lui. »

Et en effet, le marquis de Dorsan (l'Almaviva de *Guerre ouverte*), a soin de mettre le nouveau Bartholo (le baron de Stanville), dans la confidence de son projet d'enlever sa nièce Lucile. Cet enlèvement est même le résultat d'une gageure singulière. Si, avant minuit, le marquis a réussi à faire sortir Lucile de ses appartements, à la barbe de son oncle, le baron s'engage à consentir au mariage des deux jeunes gens.

Le marquis, est-il besoin de le dire, gagne son pari. Malgré ses prétentions à la finesse, son adversaire se montre bien un peu naïf. Quelques scènes amusantes n'en assurèrent pas moins à *Guerre ouverte* une vogue très prolongée, puisque, le 2 décembre 1844, cette comédie fut choisie pour figurer avec *la Ciguë* sur le programme d'une représentation extraordinaire donnée à Saint-Cloud devant la famille royale, et qu'on la jouait encore à l'Odéon, il y a une trentaine d'années.

On l'avait à peu près oubliée cependant, lorsque Victorien Sardou eut l'idée d'en tirer, en modifiant le cadre, le scénario de son opéra-comique de *Bataille d'amour*. Mais cette tentative ne réussit pas, et quelques scènes un peu risquées effarouchèrent le public, qui siffla vertement, sans pitié pour le librettiste et surtout pour le compositeur, Vaucorbeil, dont la partition, trop unifor-

mément teintée d'archaïsme, méritait tout au moins d'être écoutée avec attention.

5 octobre 1831. — Variétés : LE CHEVREUIL ou LE FERMIER ANGLAIS comédie-vaudeville en trois actes, de Léon Halévy et Jaime.

Odry était, paraît-il, inimitable dans le principal rôle de ce vaudeville dont la donnée est assez originale.

Un fermier, Georges, s'est rendu coupable du meurtre d'un chevreuil, crime puni par les anciennes lois anglaises des peines les plus sévères.

Pour échapper au châtiment qui l'attend, Georges voudrait que sa femme Marguerite intercédât en sa faveur auprès du seigneur du comté, lord Seymour. Mais ce seigneur n'est rien moins qu'insensible aux charmes du beau sexe et Georges craint, d'autre part, de payer un peu cher le crédit de sa femme.

Heureusement, une nièce de lord Seymour, intéressée à se rapprocher incognito de son oncle, met les vêtements de Marguerite et se rend au château du noble lord accompagnée de Georges que chacun prend pour son mari.

On voit d'ici les scènes piquantes auxquelles donne lieu cette substitution de personnes .

La dernière reprise du *Chevreuil* a eu lieu aux Variétés, le 12 février 1871. Les principaux interprètes étaient Dupuis, excellent dans le rôle de Georges, mesdames Berthe Legrand, Gabrielle Gauthier, et Alice Regnault.

On jouait la pièce de Léon Halévy en matinée à la lueur des quinquets. Eh ! bien, le goût du théâtre est si profondément enraciné chez nous, qu'en dépit des circonstances néfastes au milieu desquels se produisit cette reprise, *le Chevreuil*, escorté du *Vengeur* et des *Deux*

Aveugles, attira encore un nombre respectable de spectateurs.

6 octobre 1873. — Ambigu-Comique : **LE PARRICIDE**, drame en cinq actes, par Adolphe Belot.

Depuis ses débuts comme auteur dramatique, débuts qui remontent à une trentaine d'années déjà, M. Adolphe Belot a abordé presque tous les genres : la comédie dans le vrai sens du mot, c'est-à-dire la comédie comique, avec *le Testament de César Girodot*, la comédie sentimentale avec *les Souvenirs*, la comédie de mœurs avec *les Indifférents*, le drame intime avec *la Vengeance du Mari* et *Miss Multon*, le drame judiciaire avec *l'Article 47* et *le Drame de la rue de la Paix*, l'opérette même avec *Didon*, dont M. Blangini avait écrit la musique.

Dans cette vaste galerie théâtrale, *le Parricide* n'occupe qu'un rang secondaire. Le public accueillit assez froidement ce drame, qui manquait d'harmonie dans ses proportions et était comme partagé en deux parties d'un intérêt très inégal, défaut toujours grave, mais d'autant plus regrettable, en l'espèce, que la donnée du *Parricide* était assez neuve.

Les criminels ont rarement plus d'un tour dans leur bissac. Aussi quand ce tour leur a réussi, le répètent-ils assez volontiers, sauf à offrir un indice précieux à la police qui, mise en garde une première fois, a neuf chances sur dix de ne pas faire plus tard fausse route.

Telle est cette donnée, fort ingénieuse, on le voit ; et, à ce titre, *le Parricide* a plus de droits à une mention rétrospective que tel autre drame à succès, dont le sujet plus ou moins banal ne laisse aucune prise au souvenir.

7 octobre 1854. — Théâtre-Lyrique : LE BILLET DE MARGUERITE, opéra-comique en trois actes, paroles de Leuven et Brunswick, musique de Gevaërt.

Vingt-trois ans se sont déjà écoulés depuis que M. Gevaërt a donné à Paris son dernier et peut-être son meilleur ouvrage, *le Capitaine Henriot*. Ce compositeur distingué s'est ensuite retiré en Belgique, son pays natal, où ses hautes fonctions de directeur du Conservatoire de Bruxelles et ses remarquables travaux sur la musique grecque ont attiré, en maintes occasions, l'attention de la critique.

Des sept ou huit opéras-comiques dont se compose le bagage dramatique de M. Gevaërt, celui que nous rencontrons aujourd'hui est, sans aucun doute, le meilleur.

Ecrite sur un livret un peu compliqué, mais agréable, brillamment interprétée par Colson, par Meillet et sa femme, par Achard enfin et par madame Deligne-Lauters, plus tard madame Gueymard, qui débutèrent le même soir dans cet ouvrage, la partition du *Billet de Marguerite* obtint un vif succès qu'eussent suffi, d'ailleurs, à justifier un certain nombre de morceaux, d'une excellente facture et d'un heureux tour mélodique.

Nous n'avons pas la pensée de faire concurrence au rédacteur du *Dictionnaire lyrique* en les citant tous.

Il en est un cependant que nous ne saurions passer sous silence : celui que chantent, au premier acte, Tobias et Reynold. Le nombre des jolis duos pour ténor et baryton est restreint. Celui-ci présente, en outre, l'avantage d'être d'une exécution assez facile et est resté, à ce double titre, au répertoire des chanteurs de salon.

8 octobre 1859. — Comédie-Française, LES PROJETS DE MA TANTE, comédie en un acte, par Henri Nicolle.

Tout le monde connaît cette petite comédie dont nous avons eu déjà l'occasion de parler à propos du *Rendez-Vous*, de Fagan, et dont l'auteur, soit dit en passant, a été enterré par Vapereau quatorze ans trop tôt.

Mais on ignore généralement qu'avant de présenter sa pièce à la Comédie-Française Henri Nicolle avait, sur la même donnée, et avec le même titre, écrit une sorte de fantaisie dialoguée assez développée, qui figure dans un recueil de nouvelles aujourd'hui introuvable.

Chose curieuse, *les Projets de ma tante* sont le seul essai dramatique d'Henri Nicolle, comme *le Bougeoir*, qu'on a remis à la scène il y a quatre ans, est la seule œuvre théâtrale de Clément Caraguel.

Or, ces deux aimables petits actes, simple délassement, pour leurs auteurs, de travaux plus sérieux, sont restés et resteront sans doute longtemps au répertoire de la Comédie-Française, quand tant de dramaturges de profession terminent leur carrière sans avoir connu l'exquise jouissance de voir reprendre une de leurs pièces !

9 octobre 1826. — Académie royale de musique : LE SIÈGE DE CORINTHE, opéra en trois actes, paroles de Balocchi et Soumet, musique de Rossini.

L'avènement, à l'Académie de musique, de l'opéra moderne, date de cette soirée mémorable, à l'issue de laquelle les orchestres réunis de l'Académie de musique et des Italiens improvisèrent un concert sous les fenêtres de Rossini.

L'enthousiasme causé par l'apparition du *Siège de Corinthe*, la première œuvre que donnait à l'Opéra l'au-

teur du *Barbier de Séville*, fut à peu près général. La presse, surtout la presse conservatrice, ne marchanda pas ses éloges au triomphateur. Presque seul, *le Constitutionnel*, alors très libéral, se montra grondeur et circonspect. La musique n'a décidément rien de commun avec la politique.

En réalité, *le Siège de Corinthe* répondait à un besoin général d'émancipation artistique. Non seulement les Grecs et les Romains avaient fait leur temps, mais, au point de vue purement musical, les formes de la tragédie lyrique paraissaient rebattues et surannées. On voulait du nouveau à tout prix, sauf à confondre l'ivraie avec le bon grain, à traiter *Armide* de *perruque* et à s'extasier, comme le faisait M. Vitet, devant « le luxe effrayant d'harmonie instrumentale » déployé dans *le Siège de Corinthe!*

Quelques mois plus tard, la représentation de *Moïse* devait arracher au même M. Vitet ce cri d'angoisse : « La vogue de *Moïse* aura sans doute une très longue durée, mais comme rien n'est éternel, elle aura son déclin ; que fera-t-on alors ? »

On a fait *la Muette*, *Guillaume Tell*, *le Prophète*, *Faust*, *Aïda*, *Lohengrin*. L'art se renouvelle sans cesse. Tôt ou tard les œuvres musicales les plus acclamées entrent, comme on l'a dit spirituellement, dans la réserve de l'admiration rétrospective. Tel a été le sort, disons-le en terminant, du *Siège de Corinthe* qui, après avoir fourni une brillante carrière de cent cinq représentations a fait, en 1844, sa dernière apparition sur la scène de l'Opéra.

10 octobre 1848. — Porte-Saint-Martin : LE LIVRE NOIR, drame en cinq actes, par Léon Gozlan.

L'histoire de ce drame, aussi noir que son titre, est assez curieuse. Léon Gozlan, avait écrit, dans sa jeunesse, un drame intitulé *l'Opinion*, que le comité de la Comédie-Française avait refusé, en engageant l'auteur à s'adjoindre un collaborateur expérimenté et à faire jouer ensuite sa pièce, ainsi corrigée, sur une scène du boulevard.

Tout attristé par cet échec, Gozlan rencontre le dramaturge Alboize, à qui il raconte sa mésaventure. « Donnez-moi votre pièce, lui dit celui-ci ; je vous garantis qu'elle sera représentée sur un de nos grands théâtres ».

Gozlan remercie Alboize avec effusion et apprend, à quelque temps de là, que sa pièce est en répétition au théâtre... Beaumarchais. Furieux, il veut en empêcher la représentation. Alboize s'y oppose formellement en déclarant que les choses sont trop avancées pour cela. Au moins Gozlan obtient-il qu'il ne sera pas nommé, et que *Céline la Créole*, — c'est le nouveau titre du drame, — ne sera jouée qu'après que lui, Gozlan, aura publié, sur la même donnée, une nouvelle dont la pièce aura l'air d'avoir été tirée.

Ce qui fut dit fut fait, et *Céline la Créole* fut représentée le 7 juillet 1838.

Quinze ans plus tard, Gozlan, croyant ce drame complètement oublié, le refit, avec le concours anonyme de Siraudin, et le donna comme une pièce nouvelle, à la Porte-Saint-Martin, sous le titre du *Livre Noir*.

Un journaliste signala le fait et s'étonna que le nom d'Alboize ne figurât pas tout au moins sur l'affiche, à côté de celui de Gozlan. A quoi l'auteur d'*Aristide Froissard* répondit qu'il se contentait de reprendre son bien.

En définitive, cette délicate question de propriété littéraire ne fut jamais tranchée, comme tant d'autres, et le nouvel arrangeur de *l'Opinion,* Siraudin, toucha seul une petite part des droits d'auteur du *Livre noir.*

11 octobre 1836. — Comédie-Française : MARIE ou TROIS ÉPOQUES, comédie en trois actes, par madame Ancelot.

S'il faut s'en rapporter à M. Charles Monselet, que nous citons sous toutes réserves, une des lectures de cette honnête et larmoyante comédie, quelque temps avant la première, avait été signalée par un incident bien drôle.

On était à la fin du premier acte, que l'auteur avait lu, de sa voix la plus argentine, devant un petit cercle d'intimes réunis dans le salon de monsieur et de madame Ancelot. Tous les yeux étaient mouillés de larmes. Brusquement la porte s'ouvre, et un orang-outang de la plus belle espèce s'avance en exécutant des cabrioles insensées.

Chacun se regarde. Le singe, se rendant compte enfin du milieu où il se trouve, s'arrête, examine la lampe et les spectateurs d'un air effaré et balbutie des paroles humaines. On reconnaît alors M. F..., un homme de lettres célèbre par ses distractions. M. Ancelot, qui s'était levé, vient à lui, et d'un ton ferme : « Pouvez-vous me dire, monsieur, ce que signifie cette mauvaise plaisanterie ? — Pardon, répond le singe en balbutiant ; j'arrivais pour le bal masqué... j'ai reçu une invitation. — Eh ! monsieur, réplique M. Ancelot, notre bal masqué est pour samedi ; c'est aujourd'hui jeudi. Retirez-vous ? Votre présence ici, et surtout dans un tel moment, est indécente ! »

Profondément déconcerté, l'orang-outang salue et se retire. La porte se referme sur lui et l'on se remet à la

lecture du second acte, qui n'obtient pas un moindre succès de larmes que le premier.

Soudain, un sourd gémissement, venu du côté de la porte, frappe les oreilles. M. Ancelot ouvre et se rencontrant encore avec le singe : « Pour le coup, monsieur, s'écrie-t-il, ceci passe les bornes de la mystification. Que voulez-vous encore? Répondez ! — Hélas ! dit l'orang, il n'y a pas de ma faute. La queue de mon travestissement était prise dans la porte, et je n'ai pas voulu interrompre avant la fin de l'acte! »

C'est évidemment cette anecdote qui a donné à M. Champfleury l'idée de son amusant récit de *Monsieur Tringle*.

12 octobre 1841. — Théâtre-Italien : DON JUAN, opéra en deux actes, paroles de Da Ponte, musique de Mozart, représenté en France pour la première fois.

Sous le règne d'Alphonse XI, un gentilhomme de Castille tue le commandeur Ulboa, dont il courtisait la fille, et reste impuni jusqu'au jour où il meurt mystérieusement atteint de la vengeance divine.

Deux siècles plus tard, un jeune poète, Gabriel Tellez, recueille cette anecdote de la bouche du supérieur d'un monastère des franciscains où avait été élevé un monument à la mémoire du commandeur.

Il se l'approprie, et y puise les éléments d'un drame joué sous le titre du *Séducteur de Séville* et sous le pseudonyme de Tirso de Molina, drame tour à tour vigoureux et affecté, sombre et jovial, alerte et languissant, où le poète promène son héros dans toutes les parties de l'Espagne, et nous le montre séduisant les filles des nobles et les villageoises, se moquant des scrupules de son valet Cavalinon, l'ancêtre de Sganarelle et de Leporello, ré-

pondant aux supplications de son père par cette dure paroles, « les larmes sont la manie des vieillards », mais demeurant catholique au fond de l'âme, hésitant à accepter l'invitation du commandeur, et lui demandant en vain la faveur de se confesser au moment suprême.

Telle est la première incarnation de Don Juan.

Dans des vers peu connus, Théodore de Banville nous a donné la liste à peu près complète de toutes celles qu'a inspirées le drame de Tirso de Molina :

A ce festin royal, de leurs pays venus
Soupaient tous les Don Juans et toutes les Vénus :
D'abord tous les Don Juans des pièces espagnoles,
Avec leurs airs de rois et leurs amours frivoles ;
Et puis tous ces don Juans sans nulle profondeur,
Qui tuaient pour la forme un petit commandeur ;
Et puis après ceux-là, le don Juan de Molière
Avec sa théorie atroce et singulière ;
Le don Juan de Mozart et celui de Byron,
Tous deux songeant encore à leur décaméron ;
Et celui qui trouva chez notre Henri Blaze
L'amour qui sauve, après la volupté qui blase,
Et ce don Juan, pareil au poète persan
Que Musset déguisa sous le surnom d'Hassan.

Voilà de l'érudition aimable ! Hélas, n'en fait pas qui veut !

13 octobre 1862. — Vaudeville : LES IVRESSES, comédie en quatre actes, de Théodore Barrière et Lambert Thiboust.

On a raconté, il y a deux ans, qu'à l'issue de la répétition générale d'*Antoinette Rigaud*, M. Raymond Deslandes avait apporté à sa comédie une modification importante : la veille de la première, Antoinette Rigaud était absolument coupable ; le lendemain, elle n'avait à se reprocher que quelques légèretés.

Il y aurait une étude curieuse à faire sur les remaniements de la dernière heure pratiqués dans leurs pièces par les auteurs dramatiques, remaniements souvent utiles, parfois fâcheux ; les courants d'opinion sont si différents à une répétition générale et à une première!

Voici, par exemple, *les Ivresses* : la pièce de Barrière et de Lambert Thiboust obtint un succès extraordinaire à la répétition générale ; le lendemain, on l'accueillit avec une froideur d'autant plus pénible pour les auteurs que le succès leur paraissait plus assuré.

Le même phénomène se produisit pour *les Dettes de cœur*, d'Auguste Maquet : « J'assistais à la répétition générale, raconte M. Sarcey dans une de ses chroniques ; nous pleurâmes tous à remporter nos mouchoirs trempés de larmes. Le lendemain, cette même pièce, jouée de la même façon, par les mêmes artistes, me sembla, à moi, dont les yeux étaient à peine séchés, prodigieusement froide et ennuyeuse. »

Combien d'autres exemples nous pourrions citer, d' « emballements » plus ou moins justifiés! N'avons-nous pas vu, dans ces dernières années, l'émotion provoquée par la répétition générale des *Rantzau* et des *Grands Enfants* se modérer sensiblement le lendemain ?

Par contre, la liste serait longue à établir des pièces sur le succès desquelles on ne comptait pas du tout, et qui en ont eu un très grand à la première : *les Deux Orphelines*, par exemple, et, dans un genre tout différent, *l'Œil crevé*, dont les interprètes se demandaient anxieusement, avant le lever du rideau, « s'ils iraient jusqu'au bout! »

14 Octobre 1735. — Théâtre-Français : LES ACTEURS DÉPLACÉS, ou L'AMANT COMÉDIEN, comédie en un acte, avec un prologue, par Laffichard.

Le titre de cette petite comédie est aussi oublié aujourd'hui que le nom de son auteur, qui fut successivement chargé, à la Comédie-Italienne, des modestes fonctions de souffleur et de receveur.

Les Acteurs déplacés visent cependant un travers qui est de tous les temps : cette disposition naturelle des comédiens à n'être jamais satisfaits de leurs rôles.

Dans le prologue, la Folie, déguisée en auteur, propose aux artistes du Théâtre-Français de jouer une pièce de sa composition. Elle la lit, on la reçoit; mais, le moment de la distribution venu, aucun comédien ne veut du rôle qui lui est destiné.

La Folie s'avise alors d'un moyen ingénieux de mettre tout le monde d'accord : les rôles seront tirés au sort.

Imaginez une représentation fantaisiste de *Ruy-Blas*, où Thiron ferait Ruy-Blas; Maubant, don César; Coquelin cadet, don Salluste; madame Jouassain, Marie de Neubourg; mademoiselle Reichemberg, la duègne; madame Granger, Casilda : vous aurez une idée du comique de cette petite pièce, qui réussit beaucoup par sa singularité.

15 octobre 1665. — Hôtel de Bourgogne : LA MÈRE COQUETTE, comédie en cinq actes, en vers, de Quinault.

Il a été plus d'une fois question, dans ces derniers temps, de la candidature à l'Académie française de M. Jules Barbier, le parolier de presque tous les opéras et opéras-comiques applaudis depuis trente ans, et l'on a invoqué comme précédent, l'admission, parmi

les immortels, du plus illustre librettiste d'autrefois, Philippe Quinault.

Il ne nous appartient pas de discuter les titres de M. Jules Barbier à l'Académie française. Seulement, ses amis sont mal inspirés lorsqu'ils placent sa candidature sous le patronage de Quinault.

Quinault, en effet, n'a nullement été reçu parmi les Quarante comme librettiste, et pour une raison péremptoire : à l'époque de sa réception, il n'avait encore écrit *aucun* livret d'opéra.

En revanche, il avait fait jouer *dix-sept* pièces, tristes ou gaies, de valeur inégale, mais parmi lesquelles figure la célèbre comédie de *la Mère coquette*.

Nous ne dirons pas, avec certains contemporains de Quinault, « qu'il n'y a pas plus de quatre comédies de Molière qu'on puisse opposer à celle-là ». L'intérêt en paraît aujourd'hui un peu languissant. Quelques scènes ont vieilli. Mais le rôle de la mère coquette est finement dessiné; celui de sa fille Isabelle est gracieux et charmant. La pièce abonde en mots spirituels, en pensées délicates, en jolis vers; celui-ci, par exemple, qu'on a souvent cité :

Une fille, à seize ans, défait bien une mère.

Il en est sorti plus d'un roman.

Bref, *la Mère coquette* est une des plus remarquables comédies du répertoire théâtral du XVIIe siècle. Aussi conçoit-on qu'après l'avoir fait jouer, avec un très vif succès, Quinault n'ait pas attendu de s'improviser librettiste pour se présenter à l'Académie française.

Sa place y était marquée de droit.

16 octobre 1845. — Théâtre-Italien : NABUCODONOSOR, opéra en quatre actes, paroles de Solera, musique de Verdi, représenté en France pour la première fois.

C'est le troisième opéra de Verdi, qui l'écrivit en moins d'un mois, sur un livret de Solera, refusé par Nicolaï, l'auteur des *Joyeuses Commères de Windsor*.

Le succès en fut immense, et pendant quelque temps on ne porta, en Italie, que des chapeaux, des manteaux à la Verdi. On donna même le nom du compositeur à de modestes ustensiles de cuisine !

Chanté pour la première fois, à Paris, le 16 octobre 1845, par Derivis, Ronconi et mademoiselle Brambilla, *Nabucodonosor* reçut un accueil moins enthousiaste, mais sympathique cependant. Sans doute, l'œuvre était inégale et ne relevait pas toujours d'un art très délicat. L'abus des sonorités bruyantes auxquelles se complaisait l'auteur donna même lieu à ce quatrain assez plaisant :

Vraiment, l'affiche est dans son tort;
En faux on devrait la poursuivre :
Pourquoi nous annoncer Nabucodonos — *or*,
Quand c'est Nabucodonos — *cuivre?*

Mais on excusa la brutalité de certains procédés en faveur de la fougue juvénile, de la verve entraînante déployée par le compositeur.

C'est cette rapidité d'allure qui, le soir de la première, à Milan, avait inspiré à Mercadante cette réponse :

Comme un ami lui demandait, à la fin du premier acte, ce qu'il pensait de l'ouvrage ;

— Je pense, dit-il, que si j'avais été chargé de mettre

en musique le livret, au lieu de Verdi, on en serait encore à la première scène!

17 octobre 1864. — Gymnase : LES CURIEUSES, comédie en un acte, de Henri Meilhac et A. Delavigne.

Vous souvenez-vous d'un chapitre des *Rougon-Macquart*, où Son Excellence Eugène Rougon, pour complaire à sa maîtresse, fait le chien et se traîne sur les pieds et sur les mains, en poussant des hou! hou! comiques.

Dans son ouvrage sur le roman naturaliste, M. Brunetière, voulant montrer que M. Zola confond souvent ses observations personnelles avec ses souvenirs littéraires, rapproche cet épisode d'une scène de *la Venise sauvée*, d'Otway, où le sénateur Antonio donne le même spectacle à la courtisane Aquilina :

« Je serai ton chien, lui dit-il; donne-moi des coups de pied! Hou! hou! Plus fort! encore plus fort! »

M. Deschanel, dans ses anecdotes sur le théâtre, rapporte la même chose d'un vieux duc et pair. La sottise des vieillards amoureux n'a d'égal que leur avilissement.

Sans remonter si loin, l'auteur de *l'Assommoir* ne se serait-il pas tout simplement souvenu de cette charmante comédie des *Curieuses*, où certain haut personnage fait, lui aussi, le chien, pour amuser une cocotte, sans se douter qu'il est vu par deux femmes du monde de sa connaissance.

Otway, Meilhac, Zola : trois noms qu'on ne s'attend guère à voir citer ensemble !

18 octobre 1854. — Académie de musique : LA NONNE SANGLANTE, opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de Gounod.

On sait que Bizet a travaillé à un très grand nombre d'œuvres qui ne devaient jamais voir le jour : une *Guzla de l'Émir*, un *Calendal*, un opéra des *Templiers*, un oratorio de *Geneviève*, une *Clarisse Harlowe* en cinq actes, de Philippe Gille, une *Griselidis*, de Sardou, enfin un *Ivan le Terrible*, fruit de son admiration pour Verdi, assure son biographe, M. Pigot. Or, le livret de ce dernier opéra n'était tombé en la possession de l'auteur de *Carmen* qu'après avoir passé par les mains de presque tous les compositeurs de notre temps, de Gounod entre autres, qui devait en utiliser plus tard deux morceaux devenus universellement célèbres, la valse et la marche de *Faust*.

Non moins accidentée a été la destinée du poème de *la Nonne sanglante*, qui, refusé tour à tour par Meyerbeer, Berlioz, Ambroise Thomas, Grisar, Verdi et Félicien David, échut enfin en partage à Gounod.

Mieux eût valu le laisser à jamais dans les cartons de l'Académie de Musique; car cette médiocre adaptation d'un épisode du roman du *Moine*, de Lewis, nuisit beaucoup à l'effet d'une partition qui contenait des pages très remarquables, notamment la belle symphonie descriptive exécutée au deuxième acte, pendant que la scène reste déserte.

Quelques critiques virent même là une heureuse innovation du jeune compositeur, oubliant que, soixante-dix ans auparavant, Piccini avait intercalé dans son opéra de *Diane et Endymion* un épisode symphonique tout à fait analogue.

19 octobre 1847. — Vaudeville : LE CHEVALIER D'ESSONNE, comédie-vaudeville en trois actes, par Dupeuty et Anicet Bourgeois.

Comme dans *le soir des Rois*, de Shakespeare, dont M. Dorchain nous a donné, sous le titre de *Conte d'Avril*, une poétique imitation, l'action du *Chevalier d'Essonne* repose sur l'extraordinaire ressemblance d'un frère et d'une sœur.

Des circonstances politiques ont décidé une jeune veuve, madame d'Herbelay, à mettre à profit sa ressemblance avec son frère, le chevalier d'Essonne, pour se substituer momentanément à lui.

Cette malencontreuse substitution l'expose bientôt à faire un long voyage en tête à tête avec un ami trop zélé de sa famille, à donner l'accolade à toute une compagnie de mousquetaires, à monter la garde devant la chambre du cardinal Mazarin, à se battre en duel ; un peu plus, il lui faudrait prendre une maîtresse ! Heureusement, le concours d'une gentille paysanne, Régaillette, la tire d'embarras au moment le plus critique, et l'imbroglio se dénoue par un mariage.

Il ne faut pas demander aux personnages de Dupeuty et d'Anicet Bourgeois, de s'élever, comme les héros de Shakespeare, et de nous enlever, avec eux, sur les ailes de la fantaisie, au-dessus des réalités terrestres. Nous sommes ici dans le domaine un peu plat du vaudeville traditionnel et nous n'en sortons pas.

Au moins la pièce est-elle gaie, amusante, bien découpée pour la scène; on sent que les auteurs possédaient à fond ce qu'on est convenu d'appeler la « science du plancher », une expression malheureuse, par parenthèse, car elle semble, a-t-on dit, assimiler le métier

d'écrivain dramatique à celui de menuisier. Des critiques prétendent, il est vrai, que cette assimilation n'est pas toujours fausse. On peut ajouter que les auteurs dramatiques ne sont pas seuls à souffrir de cette comparaison. Les poètes, ceux qui usent outre mesure des chevilles, en ont leur part.

20 octobre 1804. — Théâtre Louvois : LA JEUNE FEMME COLÈRE, comédie en un acte, d'Étienne.

« Si votre femme est colère, soyez plus colère qu'elle; c'est le plus sûr moyen de la calmer. » Tel est le conseil pratique qui ressort de la lecture de cette aimable, mais vieillotte petite comédie, où mademoiselle Mars se montra inimitable et que mademoiselle Plessy eut un jour la singulière fantaisie de jouer en anglais.

Le conseil doit être bon, car nombre d'écrivains l'avaient donné avec succès avant Etienne : madame de Genlis, dans son *Mari instituteur*; Boccace dans un de ses contes; l'auteur anonyme d'un fabliau du douzième siècle; Shakespeare, enfin, dans sa *Mégère mise à la raison,* dont le héros, Petrucchio, terrifie tellement, par ses accès de fureur feinte, sa femme Catarina, que celle-ci, pour ne pas s'exposer à de nouvelles violences, se déclare prête à dire, si son mari le désire, qu'il fait nuit en plein jour.

Une année ne s'était pas écoulée depuis l'apparition de la comédie d'Etienne, qu'une autre *Femme colère*, transformée en opéra-comique par Claparède et par Boieldieu, était représentée à Saint-Pétersbourg. Une *Vieille Femme colère* devait aussi se produire avec succès au Panorama-Dramatique, le 28 avril 1823.

Enfin, de nos jours, le même sujet a été repris par MM. Cormon, Michel Carré et Gevaërt, dans leur agréable

opéra-comique du *Diable au moulin*. Seulement, les rôles sont renversés : c'est un meunier colère que sa voisine Marthe rend doux comme un mouton, en l'imitant avec usure.

L'accord parfait est-il indispensable entre époux ?

> La dispute est d'un grand secours ;
> Sans elle on dormirait toujours

a dit La Fontaine qui avait, d'ailleurs, pris ses précautions pour disputer le moins possible contre sa femme.

21 octobre 1784. — Théâtre-Italien : RICHARD CŒUR DE LION, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Grétry.

Remarquez ce titre : « comédie mêlée d'ariettes », qui est celui sous lequel a été donné, pour la première fois, le chef-d'œuvre de Grétry.

En écoutant cet opéra, construit sur une donnée si simple, ce petit drame cousu d'un fil si ténu, où se mélangent si naïvement la gaieté simple et franche, le sentiment patriotique et les plus douces émotions du cœur, ne vous êtes-vous jamais demandé ce qu'eût fait d'une pareille donnée un librettiste de notre temps ?

La modeste « comédie mêlée d'ariettes » eût assurément versé dans l'ornière de l'opéra ; les sentiments tendres seraient devenus des passions violentes ; le ciel bleu se serait couvert de nuages ; ce gouverneur, qui disparaît au milieu d'une fête villageoise, aurait servi de prétexte à un finale à sensation, et le compositeur, emboîtant le pas de son parolier et embouchant la trompette des grands jours, n'eût pas manqué de monter fièrement à l'assaut du château-fort où Richard est enfermé.

Grétry n'a pas eu de si hautes visées. Il a simplement trouvé une note sentimentale, qui n'a pas vieilli, parce qu'elle était vraie, et la mélodie si simple, qui permet à l'écuyer fidèle de retrouver son maître, fera battre encore bien des cœurs.

Eh bien, savez-vous ce qui diminuait, pour Théophile Gautier, l'effet de cet admirable duo, un chef-d'œuvre d'expression dramatique et de sentiment ? « C'est que, disait-il, on ne pouvait le voir exécuter au théâtre, sans se figurer deux serins qui chantent, l'un sur l'arbre et l'autre dans sa cage ! »

Ces gens d'esprit ne respectent rien !

22 Octobre 1709. — Théâtre-Français : LA JOUEUSE, comédie en cinq actes, par Dufresny.

Le 19 décembre 1697, Regnard donnait *le Joueur* à la Comédie-Française et, moins de trois mois après, le 27 février 1697, son ancien collaborateur, Dufresny, faisait représenter par la troupe de la Comédie, *le Chevalier joueur*.

Cette succession singulière, sur le même théâtre, et à un intervalle aussi rapproché, de deux pièces similaires, s'explique par une circonstance toute spéciale.

Dufresny prétendait que Regnard lui avait pris le scénario de sa pièce, qu'ils devaient écrire ensemble et qu'il s'était contenté de mettre en vers. Regnard soutenait au contraire que Dufresny, sachant qu'il travaillait à une comédie intitulée *le Joueur*, s'était empressé d'en écrire une sous le même titre.

Quoi qu'il en soit, la comédie de Regnard eut un succès qui dure encore, tandis que celle de Dufresny

ne fut jouée qu'une fois, ce qui fit dire à un plaisant,

Que quiconque aujourd'hui voit l'un et l'autre ouvrage
Dit que Regnard a l'avantage
D'avoir été le bon larron.

L'échec complet de Dufresny eût dû le dégoûter à jamais de prendre le jeu pour sujet de pièce.

Douze ans plus tard, il donna cependant sa comédie de *la Joueuse*. Mais cette seconde pièce ne fût pas beaucoup mieux accueillie que la première et n'eut que cinq représentations.

Le croirait-on? Malgré cette déveine persistante, Dufresny ne se tint pas pour battu. Il écrivit à nouveau sa *Joueuse*, en vers, mais la mort le frappa avant qu'il en eût vu la représentation.

23 octobre 1871. — Bouffes-Parisiens : LE TESTAMENT DE M. DE CRAC, opérette en un acte, paroles de J. **Moinaux** et J. Noriac, musique de Ch. Lecocq

Dans le courant de l'année 1856, Offenbach, désireux de justifier sa position exceptionnelle de directeur privilégié des Bouffes, imagina de mettre au concours la composition d'un petit opéra-comique, *le Docteur Miracle*, dont le poème était de Jaime fils et Mestépès.

Deux jeunes compositeurs, Bizet et Lecocq, obtinrent *ex æquo* le premier prix, et leurs partitions dont, au grand regret des amateurs, la seconde seule a été publiée, furent exécutées à un jour d'intervalle, les 8 et 9 août 1857.

Le hasard a voulu que de ces deux lauréats, le premier ne fît plus jamais d'incursion dans le genre bouffe, et que le second, qui s'y est au contraire exclusivement

consacré, ne donnât qu'un très petit nombre d'opérettes, toutes en un acte, sur le théâtre de son premier succès.

La meilleure de ces courtes saynètes est, sans contredit, *le Testament de M. de Crac*, dont le livret est amusant et la musique charmante. L'impression des premières répétitions n'avait cependant pas été très satisfaisante. Le début paraissait languissant, et l'on ne savait comment remédier à ce défaut d'intérêt, lorque Offenbach, qui se trouvait là par hasard — car depuis longtemps il ne dirigeait plus les Bouffes, — conseilla un simple déplacement de morceaux, qui suffit à donner aux premières scènes l'animation qui leur manquait. A Berthelier revint aussi l'idée de l'épisode de la tabatière, que tout le monde trouva très drôle.

M. Lecocq ne nous en voudra pas d'avoir révélé au public les noms de ces deux collaborateurs anonymes.

24 octobre 1658. — Salle du vieux Louvre, devant le Roi : LE DOCTEUR AMOUREUX, farce en un acte, de Molière.

Cette petite farce, qui n'a jamais été imprimée et dont Boileau regrettait la perte, a donné lieu, de nos jours, à une assez piquante supercherie littéraire, qui occupa quelque temps l'attention du public et dont le souvenir est consigné au tome II de *l'Histoire de l'Odéon*, par MM. Porel et Monval.

Aux premiers jours de l'année 1845, *l'Entr'acte* insérait dans ses colonnes une lettre timbrée, de Rouen, par laquelle M. Guérault-Lagrange, qui se disait avocat en cette ville et descendant du comédien Lagrange, l'ancien camarade de Molière, annonçait qu'en fouillant dans une armoire où s'étaient entassés de vieux papiers de famille, il avait mis la main sur une copie du *Docteur amoureux*.

Le directeur de l'Odéon, Lireux, la demanda immédiatement à M. Guérault-Lagrange, par une lettre publiée dans les journaux. M. de Calonne se fit l'intermédiaire de l'avocat rouennais, retenu en Normandie par la goutte. Bref, la pièce fut représentée, sous le nom de Molière, le 3 mars 1845.

J'oubliais de dire que le précieux manuscrit avait été déposé au foyer du théâtre pendant la durée de la représentation. Avant même le lever du rideau, l'aspect de ce manuscrit avait inspiré à plusieurs critiques des doutes sur son authenticité : « Nous serions bien surpris, disait Théophile Gautier, si ce prétendu manuscrit ancien avait plus de six mois de date ; un vieux manuscrit aurait l'air plus neuf, et ne prendrait pas tant de précautions archaïques. »

La pièce fut cependant respectueusement écoutée, bien qu'elle se rapprochât davantage du genre de Regnard que de celui de Molière.

Bientôt après, le public apprit qu'il avait été victime d'une mystification. Le précieux manuscrit n'avait, en effet, que quelques mois de date. *Le Docteur amoureux* était l'œuvre d'un débutant, M. de Calonne. Découragé de faire inutilement antichambre dans les théâtres de Paris, ce jeune auteur n'avait trouvé pour se faire jouer que ce moyen, qui n'était pas, on doit le reconnaître à sa louange, à la portée du premier venu.

25 octobre 1845. — Ambigu : LES MOUSQUETAIRES, drame en cinq actes et treize tableaux, d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet.

A ce titre des *Mousquetaires*, Dumas devait substituer plus tard celui, plus rationnel, de *Vingt ans après*, puisque la pièce dont nous nous occupons est tirée de la

seconde partie, ainsi nommée, de l'épopée romanesque de D'Artagnan et de ses fidèles compagnons.

Mais cette substitution n'eut lieu que lorsque, en 1849, l'auteur, se décidant à mettre en scène les aventures de jeunesse de ses héros, donna à ses *Mousquetaires* une suite qui était, en réalité, un immense prologue.

La récente publication du livre de M. Blaze de Bury sur Alexandre Dumas, me dispense de recherches personnelles sur les incidents des répétitions et de la première des *Mousquetaires*.

Je me contente donc d'emprunter à M. Blaze de Bury une amusante anecdote qu'il dit tenir de M. Alexandre Dumas fils.

A l'une des répétitions, Dumas remarqua, derrière les portants, le casque d'un pompier qui écoutait la pièce, très attentif. Au milieu du septième tableau, le casque disparut.

« Est-ce que tu vois le casque du pompier, toi? dit Dumas à son fils. — Non, il n'est plus là. »

Après l'acte, Dumas se mit en quête du pompier, qui ne le connaissait pas, et, le rejoignant :

« Pourquoi, lui demanda-t-il, avez-vous cessé d'écouter le tableau? — Parce qu'il ne m'amusait pas autant que les autres. »

La réplique suffit à Dumas ; il s'en va dans le cabinet du directeur, Béraud; il ôte sa redingote, sa cravate, son gilet, ses bretelles, ouvre le col de sa chemise, comme il faisait quand il se mettait à travailler, et demande la copie du septième tableau ; on la lui donne, il la déchire et la jette au feu :

« Qu'est-ce que vous faites donc là? lui dit Béraud. — Le tableau n'a pas amusé le pompier; je le détruis. Je vois ce qui manque. »

Et, séante tenante, il le récrivit.

26 octobre 1819. — Italiens : IL BARBIERE DI SIVIGLIA, opéra-bouffe en deux actes, livret de Sterbini, musique de Rossini, représenté en France pour la première fois.

Je n'ai pas la pensée de refaire l'histoire du *Barbier de Séville*. Cette histoire, tout le monde la connaît pour l'avoir lue dans une centaine d'écrits, livres et brochures, articles de dictionnaires et de journaux.

Qu'il me suffise de rappeler qu'à la première représentation au théâtre Argentina, à Rome, le 26 décembre 1816, l'ouvrage, ballotté par une salle houleuse, dut lutter misérablement contre une cabale organisée, comme un simple *Tannhaüser* à l'Opéra de Paris.

Depuis il a pris sa revanche : il a été joué partout ; il a exercé les talents des plus grands virtuoses du siècle, et, après soixante-huit ans, n'a rien perdu de sa prodigieuse popularité.

Jusqu'en 1884, une seule œuvre musicale avait eu le privilège de paraître sur nos quatre grandes scènes lyriques, *les Noces de Figaro*, représentées à l'Opéra en 1793, au Théâtre-Italien en 1807, au Théâtre-Lyrique en 1858, à l'Opéra-Comique depuis 1874.

Grâce à l'initiative de M. Carvalho, *le Barbier de Séville* participe aujourd'hui au même honneur. On l'a joué à l'Opéra-Comique depuis la soirée du 6 novembre 1884, soirée d'orageuse mémoire où mademoiselle Mézeray, remplaça à l'improviste mademoiselle Van Zandt « indisposée » ; à l'Opéra, une seule fois, il est vrai, en 1853 ; au Théâtre-Lyrique, à partir de 1857 ; aux Italiens depuis... toujours.

Signalons une autre particularité peu connue relative au *Barbier*.

On sait que, dans ses *Soirées de l'orchestre*, Berlioz s'amuse à faire causer entre eux ses musiciens toutes les

fois qu'on ne joue pas une œuvre de premier ordre. Or, la dix-septième soirée est consacrée au *Barbier de Séville*, et, ce soir-là toutes les conversations s'interrompent comme aux jours où l'on exécute *Fidelio*, *Armide* ou *la Vestale*.

Si Berlioz n'a pas suffisamment admiré Mozart, on voit qu'il rendait justice à Rossini.

27 octobre 1840. — Théâtre-Italien: LUCREZIA BORGIA, opéra en trois actes, livret de Romani, musique de Donizetti, représenté en France pour la première fois.

Les anciens habitués des Italiens se souviennent d'avoir vu, en 1845, *Lucrezia Borgia* jouée sous le titre de *la Rinegata*, par des artistes costumés en Turcs.

A la suite d'un procès intenté et gagné par Victor Hugo, les auteurs italiens avaient dû recourir à cette singulière transformation, sous peine de voir interdire, en France, la représentation de leur opéra. Heureusement un terrain de conciliation fut bientôt trouvé, et, moyennant une indemnité convenue, *Lucrezia Borgia* reparut sur l'affiche avec son véritable titre.

Le livret de Romani avait primitivement été destiné à Mercadante, qui se trouvant souffrant, pria Donizetti de prendre pour son compte le contrat qu'il avait signé avec le directeur de la Scala.

Il ne restait que quarante jours pour mettre à la scène un ouvrage qui n'était même pas commencé. Donizetti livra l'opéra en moins de quatre semaines. Quelques années plus tard, il devait écrire en neuf jours la partition de *Don Pasquale*. Cette prodigieuse facilité explique comment, de 1818 à 1844, soit en vingt-six ans, l'auteur de *la Favorite*, n'a pas composé moins de soixante-sept opéras.

Jouée pour la première fois à la Scala, en 1834, avec une interprétation de premier ordre, *Lucrezia Borgia* fut plus brillamment exécutée encore à Paris par Mario, Tamburini, Lablache et par mademoiselle Julia Grisi, la belle Julia Grisi, dont Gautier disait qu'il donnerait ses droits politiques pour la voir au bain.

28 octobre 1853. — Variétés: PEPITO, opéra-comique en un acte, paroles de Léon Battu et Jules Moinaux, musique d'Offenbach.

Entre tant d'opérettes, fruits de la verve intarissable d'Offenbach, nous citons celle-ci de préférence, malgré ses proportions minuscules, parce qu'elle est la première que son auteur ait réussi à faire entendre sur un théâtre de Paris.

Nous disons « sur un théâtre », car d'autres saynètes d'Offenbach avaient auparavant été exécutées à Paris, dans des concerts, *l'Alcove*, notamment, avec Grignon, Barbot, Jacotot et mademoiselle Bouillé, pour interprètes, et *le Trésor à Mathurin*, devenu plus tard *le Mariage aux lanternes*, avec Sainte-Foy, mesdames Meillet, Lemercier et Théric.

On a raconté maintes fois l'histoire des pénibles débuts d'Offenbach, violoncelliste de talent, compositeur de romances applaudies, s'échouant, faute d'autres ressources, devant un pupitre de chef d'orchestre de la Comédie-Française, et écrivant, pendant les entr'actes, des « mélodrames » pour le théâtre, ou des opéras-comiques dont le directeur de la salle Favart ne voulait pas.

L'auteur de *la Chanson de Fortunio*, cherchait, comme on dit, sa voie. L'accueil sympathique fait à *Pepito* la lui traça sans doute, car toutes les premières opérettes données plus tard aux Bouffes, par Offenbach, sont cou-

lées dans le moule de celle-ci, qui contenait, par parenthèse, un charmant trio, et dont Pradeau reprit plus tard, aux Bouffes, le principal rôle, excellemment créé par Leclerc.

29 octobre 1864. — Comédie-Française : MAITRE GUÉRIN, comédie en cinq actes, par Emile Augier.

Lorsque fut joué *Maître Guérin*, on applaudit beaucoup au dénouement de cette belle comédie, très originale, très curieusement travaillée, et que, depuis longtemps, la Comédie-Française aurait dû remettre à la scène.

Pris dans les filets tendus par lui à son voisin Desroncerets, un inventeur de la famille de Van Claës, maître Guérin voit son foyer déserté par son fils, qui repousse dédaigneusement une fortune déloyalement acquise, et par sa femme, sur l'aveugle soumission de laquelle il croyait cependant pouvoir toujours compter.

Avide et retors, sans scrupules et sans cœur, mais marchant toujours entouré des précautions légales, le notaire reste un moment étourdi par ce coup double auquel il ne pouvait s'attendre, car tout sentiment d'honneur lui est foncièrement étranger.

Mais bientôt il se redresse, et, voyant entrer Brenu, son homme de paille, dont il a pris la fille pour servante, après l'avoir séduite, il le retient tranquillement à dîner.

Eh ! bien, le dénouement primitif de *Maître Guérin* était, paraît-il, plus brutal, plus réaliste et plus moral aussi.

Cette fille de Brenu, cette Françoise que le notaire « ne veut pas qu'on tracasse » et dont madame Guérin avait dû subir si longtemps les façons insolentes, entrait en scène en même temps que son père, et s'avançant hardiment vers le notaire : « Donne-moi les clefs, lui

disait-elle. C'est à moi de les garder désormais. — Non, répondait timidement celui-ci. — Donne-les moi ! je les veux ! »

Il les donnait, la tête basse, et la servante maîtresse s'installait en souveraine à la place occupée le matin par la femme légitime. L'expiation de maître Guérin commençait.

Si ce dénouement n'a jamais existé que dans l'imagination d'un chroniqueur fantaisiste, convenez qu'il n'était pas mal trouvé.

30 octobre 1783. — Château de Fontainebleau, devant la Cour: LA CARAVANE DU CAIRE, opéra en trois actes, paroles de Morel de Chedeville, musique de Grétry.

La question de la paternité du livret de *la Caravane* a été souvent débattue, jamais résolue.

Dans sa *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*, M. de Lajarte n'hésite pas à désigner ainsi *la Caravane:* « opéra en trois actes, paroles de M. le comte de Provence (Louis XVIII) et Morel, anonymes sur le livret. » Il attribue même à cette part de collaboration du futur roi de France le regain de succès obtenu par l'opéra de Grétry sous la Restauration.

D'autre part, Goizet, dans son précieux opuscule sur *la collaboration au théâtre*, fait, à propos de *la Caravane*, les réflexions suivantes : « Nous ne parlerons pas de la collaboration attribuée à Louis XVI pour *la Caravane;* nous n'y croyons pas. Louis XVI était plutôt serrurier qu'homme de lettres. Il n'a même pu fournir le plan de cet opéra, car ce plan est pris d'un ballet de Dauberval, représenté à Turin, en 1757, et intitulé *la Foire de Smyrne.* »

Quoi qu'il en soit, *la Caravane* a eu un immense succès,

un des plus grands qu'un opéra ait jamais obtenus à l'Académie de musique, puisque ce succès se chiffre par un total de *cinq cent six* représentations.

Et cependant, ô inconstance de la vogue en matière musicale ! que reste-t-il de cet opéra si vanté, si constamment applaudi et si remarquable, en somme, étant donnée l'époque où il fut composé? Un simple et vulgaire pont neuf, l'air fameux: « La victoire est à nous ! »

31 octobre 1877. — Opéra-Comique : LA SURPRISE DE L'AMOUR, opéra-comique en deux actes, poème de Charles Monselet, d'après Marivaux, musique de F. Poise.

Marivaux a écrit deux *Surprises de l'amour*.

La première, destinée aux comédiens italiens, n'est qu'une esquisse dans laquelle il s'essayait, avec quelque gaucherie, mais non sans grâce et sans esprit, à ses délicates et ingénieuses études du cœur humain.

La seconde, refaite quelques années plus tard pour le Théâtre-Français, est une comédie très profonde, très étudiée, à laquelle MM. Meilhac et Halévy ont certainement pensé en écrivant leur jolie pièce de *la Veuve*, et qui devrait figurer au répertoire de la Comédie-Française entre *les Fausses Confidences* et *le Jeu de l'Amour et du Hasard*.

C'est, nous n'avons pas besoin de le rappeler, la première de ces deux *Surprises* que M. Poise a rajeunie en y adaptant une exquise partition, vrai régal de délicats qui semblait devoir, dans les combinaisons du répertoire de l'Opéra-Comique, devenir un plat de résistance.

Pourquoi donc, au moment de l'incendie de la salle Favart, y avait-il plus de huit années qu'on ne jouait plus ce charmant ouvrage ? On reprend des pièces médiocres et l'on néglige les bonnes. La musique a ses destins comme les livres.

NOVEMBRE

1er Novembre 1797. — Théâtre Feydeau : LES BONS VOISINS, opéra-comique en un acte, paroles de Planterre, musique de Jadin.

Jadin a eu le sort commun à tant de musiciens, même des plus célèbres, qui atteignent un âge très avancé. Il avait vu peu à peu disparaître ses œuvres du répertoire. L'oubli s'était insensiblement fait autour de son nom.

On peut se rendre compte de la haute situation artistique à laquelle il était arrivé au commencement du siècle, en lisant certain passage des « Souvenirs » d'Adam, où l'auteur du *Chalet* cite Jadin, à côté de Cherubini, de Méhul et de Kreutzer, parmi les compositeurs « éminents » de son époque ; or, le mot d' « éminent » ne se prodiguait pas alors comme aujourd'hui. L'épithète est devenue commune, mais la chose est toujours rare.

Certes, la longue carrière musicale de Jadin avait été laborieusement remplie !

Il avait composé une quarantaine d'opéras-comiques ; un *Joconde*, avant Nicolo ; un *Mahomet II*, avant Rossini.

Il avait improvisé tour à tour des cantates à la louange de la République, de l'Empire et de la Restauration.

Il avait mis *Monsieur de Pourceaugnac* en musique. Il avait écrit des ouvertures et des fantaisies pour orchestre, de nombreux morceaux de musique de chambre, des symphonies concertantes pour deux ou trois pianos, des sonates, des pots-pourris, des nocturnes, des romances, que sais-je encore!

De ces productions si diverses, il restait à peine un souvenir, lorsque l'auteur des *Bons Voisins* mourut, en 1853, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

Depuis longtemps on ne jouait plus sa musique, et sa dernière œuvre exécutée publiquement a été sans doute ce *Libera nos* qu'il avait composé quelques semaines avant sa mort, dans la prévision de sa fin prochaine, et dont une audition eut lieu le jour de ses obsèques, par les soins de ses anciens amis.

2 novembre 1848 — Comédie-Française: LA VIEILLESSE DE RICHELIEU, drame en cinq actes, par Octave Feuillet et Paul Bocage.

L'auteur du *Roman d'un jeune homme pauvre*, de *Montjoye* et de *Chamillac*, n'a pas donné place, dans ses œuvres complètes, à ses premiers essais dramatiques: *la Nuit terrible*, *York*, *le Bourgeois de Rome*, *Echec et Mat*, *Palma*, et *la Vieillesse de Richelieu*.

Est-ce parce que ces pièces, pour la plupart introuvables aujourd'hui, ont été écrites en collaboration? Est-ce parce qu'elles diffèrent trop sensiblement de celles auxquelles M. Feuillet a dû, depuis, sa haute situation littéraire? Quoi qu'il en soit, cet ostracisme est regrettable, car il y a toujours plaisir et profit, pour le curieux, à se reporter aux débuts d'un écrivain de talent.

Voici, par exemple, *la Vieillesse de Richelieu*: taillée sur le patron des drames d'Alexandre Dumas, cette pièce

n'est certainement pas un chef-d'œuvre. La lecture n'en est cependant point dénuée d'intérêt, et telle scène où Richelieu reste tout à la fois confondu et charmé par la pureté naïve d'une jeune fille qu'il voulait séduire pourrait bien avoir inspiré celle, si vantée plus tard, du quatrième acte des *Vieux Garçons*, entre Antoinette et Mortimer.

Dans une gamme plus gaie, nous citerons l'amusante entrée dans l'ermitage de l'Arsenal, de Fronsac et de René qui, après avoir pris la place des porteurs de chaise d'une chanoinesse, pour pénétrer dans la bergerie, voient, avec une stupéfaction que l'on devine, sortir de la chaise le loup lui-même, Richelieu.

Citons, pour finir, ce bout de dialogue dont l'actualité est de tous les temps :

— M. de Maupeou dort cette nuit son dernier sommeil de ministre. Dame! ce n'est pas le sommeil du juste!

— Je vous croyais l'ami de M. de Maupeou?

— Du tout, nous sommes brouillés à mort.

— Pardon. Qu'est-ce qu'il vous a donc fait?

— Ce qu'il m'a fait?... Il tombe!

3 Novembre 1832. — Porte-Saint-Martin : PERRINET LECLERC, drame en cinq actes, par Anicet Bourgeois et Lockroy.

Dans l'histoire du mélodrame contemporain, Anicet Bourgeois occupe une place spéciale.

Par sa pièce de *Latude*, que l'auteur de *Tékéli* a signée avec lui, il donne la main aux créateurs du genre, à la fameuse trilogie de Pixérécourt, Caigniez et Cuvelier, le Corneille, le Racine et le Crébillon du boulevard, comme on les appelait autrefois.

Il se rattache, d'autre part, à la génération contempo-

raine, par ses drames de *Marianne* et du *Médecin des enfants*, écrits en collaboration avec d'Ennery, l'auteur toujours jeune des *Deux Orphelines*, d'*une Cause célèbre* et de *Martyre*.

Enfin le concours anonyme qu'il a prêté à Alexandre Dumas pour *Térésa*, *Angèle* et *Caligula*, lui assigne une place, modeste il est vrai, dans la galerie des romantiques.

Cette influence de l'école alors en faveur se traduit dans *Perrinet Leclerc* par un jargon bizarre, ce jargon auquel ne pouvait s'habituer Brazier, impatienté d'entendre crier à tout propos : « mignons, compagnons, ma dague, truands, maugruants, malédiction !... pitié !... damnation !... à la rescousse !... etc. »

Ces rodomontades moyen âge ont même eu pour effet de vieillir *Perrinet Leclerc* plus que d'autres drames moins populaires d'Anicet Bourgeois. On s'en est bien aperçu lors de la dernière reprise au Châtelet, en 1875.

L'œuvre est loin d'être indifférente, cependant, et mérite d'être classée parmi les meilleures du genre, qui, disons-le, valait peu ; elle se recommande surtout par la scène célèbre où, tiré de sa torpeur par les cris : « Vive Armagnac ! vive Bourgogne ! », le roi Charles VI retrouve une lueur de raison pour lancer aux combattants l'apostrophe fameuse : « Et qui donc criera : vive France ? ».

4 novembre 1859. — Comédie-Française : LE DUC JOB, comédie en quatre actes, par Léon Laya.

Le Duc Job a été l'un des plus grands, sinon le plus grand succès de la Comédie-Française sous le second Empire, et l'on peut ajouter que la pièce de Léon Laya n'a jamais cessé, jusqu'en 1878, de figurer au répertoire.

Une réaction exagérée, comme toutes les réactions, s'est opérée contre cette comédie, ce grand vaudeville. si l'on veut; mais, au début, l'emballement (qu'on nous permette le mot) fut général, chez les critiques attitrés comme chez les simples curieux; seulement, les premiers revinrent beaucoup plus vite que les seconds à une juste appréciation des choses.

Un témoignage caractéristique de ce revirement d'opinion presque immédiat de la presse nous est fourni par *l'Opinion nationale,* dont Francisque Sarcey, récemment arrivé à Paris, rédigeait depuis quelques mois seulement la chronique dramatique.

Au lendemain de la première représentation, on pouvait lire, à la fin de la causerie théâtrale de la semaine, ces lignes chaleureuses : « Je ne puis terminer cet article sans annoncer au public le grand, le très grand succès de la comédie de M. Laya. De quel cœur nous avons applaudi de nobles pensées exprimées dans un noble langage ! Cela est bon, cela est excellent, et joué avec cette perfection qu'on ne trouve qu'aux Français. »

M. Sarcey qui est le premier à s'amuser aujourd'hui de cet enthousiasme juvénile m'a raconté qu'après avoir lu ce post-scriptum, Edmond About s'en était montré peu satisfait : « Quel besoin avais-tu de l'écrire si vite ? lui avait-il dit amicalement ; plus tard, tu seras plus prudent. »

Dès la semaine suivante, le ton de l'article de fond consacré par M. Sarcey au *Duc Job*, devait être, en effet, tout autre. Les premiers éloges sont tempérés par des réserves qui en diminuent singulièrement la portée. M. Sarcey ne s'insurge nullement contre le public. A quoi bon? Il finit même sa judicieuse causerie par cette sorte de profession de foi, d'autant plus curieuse à rappeler que, fait rare, celui qui l'a signée, il y a vingt-six ans, y est toujours resté fidèle :

« Les défauts abondent dans la pièce de M. Laya, et ces défauts sont grands... mais la pièce a réussi ; tout grand succès a sa cause, et le public a toujours raison de s'amuser. Nous ne pouvons rien gagner à nous mettre en travers de son plaisir. Le critique n'est pas un factionnaire chargé de croiser la baïonnette sur une pièce douteuse, en criant : « On ne rit pas là ! » C'est un officier qui court à côté de son régiment, du public, veux-je dire, emporté de la même ardeur que lui, qui crie bien de temps en temps : « Prenez garde ! » ou encore : « Allons donc ! » mais qui ne poursuit sa route et ne s'arrête qu'avec lui. ».

5 novembre 1816. — Odéon: LE FRÈRE ET LA SŒUR JUMEAUX, comédie en cinq actes, en vers, tirée de Shakespeare, par Népomucène Lemercier.

Les personnages de cette comédie tirée, comme *Conte d'Avril*, du *soir des Rois*, de Shakespeare, parlent une langue bien singulière. On en jugera par ce fragment :

Sommeillé-je ? Est-il nuit ? Non, je veille ; il fait jour.
Nouveau fil qui s'embrouille *en surcroît de conteste* (?) ;
Mais mon ami revient, peu m'importe le reste.

Déjà, six années auparavant, une autre comédie de Lemercier, *Plaute*, avait offert de curieux exemples d'inadvertance complète au point de vue du style :

Ma vie a trop d'écueils à traverser *entière*...
. . . . . .
S'il sied à votre sexe et *surtout à vos traits* (?)
De rester généreuse..... etc.

En écrivant ces vers étranges, Lemercier avait peut-être présente à l'esprit, la réponse du vieux Corneille à Baron, qui lui demandait de lui expliquer quatre vers de

Tite et Bérénice, dont le sens lui paraissait inintelligible : « Je ne les entends pas très bien non plus ; mais récitez-les toujours : tel qui ne les entendra pas les admirera. »

Le style, telle fut toujours la pierre d'achoppement de Lemercier, à qui ne manquaient ni l'audace ni la force tragique, et qu'on peut considérer comme le premier des romantiques, malgré son opposition, sur la fin de sa vie, à la révolution littéraire qu'il avait préparée.

Eh bien, ses incorrections et ses obscurités ne lui furent nullement imputées à crime lorsqu'il se présenta à l'Académie. Beaucoup d'immortels en avaient sans doute de pareilles sur la conscience. Par contre, on lui reprocha aigrement de s'être affranchi de la règle des trois unités ! Ecoutons plutôt Merlin qui se fit, dans sa réponse au discours de réception de Lemercier, le porte-voix de la docte assemblée tout entière :

« Quant à votre comédie de *Christophe Colomb*, je ne dois en parler que pour protester, au nom de tous les hommes de goût, contre l'abus que vous y avez fait de vos talents, en vous écartant de l'une des règles fondamentales de la poésie dramatique, de l'unité de temps et de lieu !... Si tout récemment, dans des leçons publiques, vous n'aviez solennellement professé une doctrine réparatrice de l'exemple que vous vous aviez donné, l'Académie n'aurait pu, malgré vos titres littéraires, vous admettre dans son sein... Elle aurait sacrifié son estime pour vous à la crainte d'encourager les jeunes élèves de Melpomène et de Thalie à suivre la route que vous leur aviez si imprudemment ouverte ! »

C'est net !

6 novembre 1830. — Odéon : **L'ABBESSE DES URSULINES ou LE PROCÈS ET LA MORT D'URBAIN GRANDIER**, drame en trois actes, tiré des journaux du temps, par Ch. Desnoyers et Mallian.

La mort tragique de l'infortuné curé de Loudun n'a inspiré, croyons-nous, que quatre œuvres théâtrales, dont les deux premières sont signalées par nous pour la première fois : *Urbain Grandier*, drame historique, en trois actes, de Joseph Drugue (Dijon, 1834) ; *la Vie et la Mort d'Urbain Grandier* ou *la Jurisprudence française au XVIIe siècle* par Guinoyseau (Angers, 1844) ; le drame d'Alexandre Dumas, joué au Théâtre-Historique sous le titre d'*Urbain Grandier*, le 30 mars 1850, et celui que nous rencontrons aujourd'hui.

Dans son analyse de la pièce de Dumas, Théophile Gautier n'hésite pas à dire que l'auteur « n'a rien fait de mieux réussi qu'*Urbain Grandier*, depuis et y compris *la Tour de Nesle.* »

L'éloge est évidemment excessif. La pièce présente, sans doute, de l'intérêt, mais un intérêt purement romanesque, auquel l'histoire n'a aucune part. Ainsi, d'après Dumas, le curé de Loudun aurait toujours mené une vie d'une pureté de mœurs irréprochable, et était doué d'une sorte de pouvoir d'évocation surnaturel : double atteinte évidente à la vérité.

Quant au drame de Desnoyers et de Mallian, nous n'en pouvons parler que par ouï-dire, car nous ne sommes pas assez « ancêtres » pour l'avoir vu, et il n'a pas été imprimé. Les comptes-rendus de l'époque nous laissent supposer toutefois que, malgré l'annonce alléchante d'après « les journaux du temps », la fantaisie y tenait une large place.

En toute hypothèse, le pluriel *les* est de trop ; il n'y

avait, en 1634, que deux journaux en France, *la Gazette de France* et *le Mercure français*, et de ces deux journaux, le second seul a fait mention du supplice de Grandier.

Le véritable drame d'Urbain Grandier, drame absolument historique celui-là, a été écrit par le docteur Legué, dans son livre sur *les Possédées de Loudun*, et si vif est l'intérêt de cette histoire, ainsi racontée, avec ses préliminaires romanesques, ses péripéties étranges, son terrible dénouement, qu'il nous paraît impossible qu'un écrivain puisse la rendre désormais plus saisissante, même en lui prêtant une fois de plus le prestige de la scène.

7 novembre 1702. — Opéra : TANCRÈDE, tragédie lyrique, en cinq actes et un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra.

Dix années s'étaient écoulées depuis la mort de Lulli, et aucune œuvre remarquable ne s'était produite à l'Opéra. Madame de Sévigné avait-elle donc raison de dire que le maître florentin n'aurait jamais de rival et que sa musique serait la seule qu'on entendrait en Paradis?

On commençait à le croire, lorsque l'apparition de *l'Europe galante*, de Campra, représentée avec un immense succès le 24 octobre 1697, vint prouver une fois de plus que, s'il se produit dans l'histoire de l'art des éclipses totales, ces éclipses ne sont jamais de longue durée.

Après avoir donné successivement *le Carnaval de Venise*, *Hésione* et *Aréthuse*, Campra mit le sceau à sa réputation en écrivant *Tancrède*.

De cette partition, qui devait se maintenir au répertoire pendant plus de soixante ans, il ne reste aujourd'hui qu'un souvenir. Encore *Tancrède* doit-il d'être souvent cité à une circonstance particulière : le rôle de

Clorinde est le premier qu'on ait écrit pour un *contralto*, un *bas-dessus*, pour prendre le terme alors employé, et ce rôle fut créé par la célèbre mademoiselle Maupin.

Tous les arts, on l'a dit maintes fois, reposent, la musique exceptée, sur des bases solides et presque immuables; la nature est un frein qui maîtrise les audaces et contient les rébellions. Sous la plume du compositeur, au contraire, la fantaisie trouve aisément crédit. Mais aussi cet art exquis est-il plus soumis que les autres aux caprices de la mode.

Tôt ou tard, la partition la plus admirée devient une simple curiosité, appréciée seulement de quelques amateurs. Si l'œuvre passe, le nom de l'auteur reste, et celui de Campra figurera toujours au premier rang des plus illustres représentants de notre vieille école nationale.

8 novembre 1838. — Théâtre de la Renaissance : RUY BLAS, drame en cinq actes, en vers, de Victor Hugo.

Il y a, dans la genèse des œuvres dramatiques, des rencontres bien singulières.

L'année même ou *Ruy Blas* faisait son apparition en France, le célèbre romancier anglais, Bulwer Lytton, donnait, au théâtre de Covent-Garden, un drame intitulé *la Dame de Lyon*, dont voici le scénario :

La fille d'un négociant de Lyon, Pauline Deschapelles, élevée par sa mère dans des rêves d'ambition et de grandeur, s'est promis d'épouser un homme d'une haute condition sociale; elle n'est pas insensible, cependant, à l'envoi quotidien d'un bouquet de fleurs que lui adresse un inconnu.

Un prétendant éconduit par elle, Bauséant, imagine le moyen suivant de se venger de ses dedains.

L'homme aux bouquets, Claude, est une sorte de

paysan déclassé, intelligent et instruit, épris, lui aussi, de Pauline, mais trop pauvre pour aspirer à sa main. Bauséant vient le trouver et lui promet de lui faire épouser celle qu'il aime, s'il veut lui obéir sans discuter ses ordres.

Fou d'amour, celui-ci consent à tout, et, prenant un nom noble d'emprunt, est agréé de Pauline, qu'il épouse.

Bientôt, bourrelé de remords, il se décide à avouer à Pauline son infamie. Il fera annuler son mariage et s'éloignera pour toujours. Mais, profitant d'un moment où Pauline est seule, Bauséant s'est introduit chez elle; déjà il l'a saisie dans ses bras, quand Claude, intervenant à propos, provoque Bauséant en duel et sauve Pauline, qui lui pardonne.

Tout cela est terriblement bourgeois. Le rapprochement (rapprochement tout à fait fortuit) ne s'en impose pas moins entre Claude et Ruy Blas, Bauséant et Don Salluste, Pauline et Marie de Neubourg, et, comme la pièce de Bulwer est à peu près inconnue en France, nous avons jugé intéressant de la signaler à nouveau.

9 novembre 1842. — Opéra : LE VAISSEAU FANTOME, opéra en deux actes, aroles de Paulp Foucher, musique de Dietsch.

Il eût été simplement équitable d'ajouter sur l'affiche : livret de Paul Foucher, « d'après le scénario de Wagner. »

Rappelons, en effet, à la suite de quel étrange marché Dietsch, alors chef d'orchestre de l'Opéra, s'était trouvé en possession de ce livret.

C'était en 1840; Wagner avait obtenu, non sans peine, du directeur de l'Académie de musique, Léon Pillet, la

promesse de monter son opéra, *le Vaisseau Fantôme*, dont l'idée lui était venue durant sa traversée de Russie en France, et que Paul Foucher devait se contenter de mettre en vers français.

Au dernier moment, Léon Pillet se ravisa et proposa à Wagner de lui acheter, moyennant 500 fr., son poème qu'il préférait confier à un compositeur de son choix. Wagner ne pouvait que se soumettre et accepter cette maigre indemnité, puisque aucun engagement écrit ne liait la direction envers lui. Il se réserva seulement la propriété de son œuvre en Allemagne, et la fit bientôt jouer à Dresde, sous son titre primitif, *le Hollandais volant*.

Juste retour des choses d'ici-bas : *le Vaisseau Fantôme* fit un *fiasco* complet à l'Opéra. On goûta médiocrement les modifications apportées par Paul Foucher au scénario de Wagner, et l'on s'étonna, par exemple, de voir l'amoureux éconduit, devenu prêtre, pousser le renoncement aux choses terrestres jusqu'à présider lui-même à l'union de sa fiancée et de son rival. La partition de Dietsch, bien que « marquée au coin de l'étude et du savoir », dit un critique bienveillant, fut jugée languissante et monotone; l'apothéose finale parut maigre. L'opéra de Wagner est, au contraire, resté une des œuvres les plus constamment applaudies et les plus populaires de son auteur.

10 novembre 1777. — Château de Fontainebleau, devant la cour : FÉLIX, ou L'ENFANT TROUVÉ, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny.

Au lendemain de la première représentation de *Félix*, Monsigny, encore dans la force de l'âge et en pleine pos-

session de son talent, résolut, comme devait le faire, cinquante-deux ans plus tard, Rossini, de ne plus écrire pour le théâtre.

Les motifs d'une détermination si grave, et dont l'histoire de l'art offre si peu d'exemples, ont été diversement indiqués.

Fétis raconte que, ayant questionné à ce sujet Monsigny, en 1810, celui-ci avait simplement répondu qu'après avoir écrit la partition de *Félix*, il ne lui était plus venu une idée.

On a attribué aussi cette soudaine résolution à des désagréments qu'aurait essuyés le compositeur de la part de ses interprètes. Ce motif serait bien futile.

Adam tenait, d'autre part, de la propre fille de Monsigny, que l'auteur du *Déserteur*, sentant sa vue s'affaiblir de jour en jour, et menacé de la perdre tout à fait, s'était résigné, pour la garder, au sacrifice de ne plus écrire.

Pour d'autres biographes, enfin, la cause déterminante de la retraite prématurée de Monsigny aurait été le froid accueil fait par le public à sa partition de *Félix*.

Il faut sans doute prendre un peu de tout cela pour avoir la vraie raison de son silence. En définitive, il renonça à lutter davantage. On l'oublia vite, et, le croirait-on? ce fut en 1813 seulement, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, qu'il fut nommé membre de l'Institut.

Celui qui aspirait à le remplacer pouvait dès ce jour-là commencer ses visites.

11 novembre 1823. — Odéon : LE TRIBUNAL SECRET, tragédie en cinq actes, de Léon Thiessé.

L'histoire de l'Odéon, à cette époque, ressemble un peu — que l'on nous pardonne cet irrévérencieux rap-

prochement — à celle du théâtre-Taitbout, de bruyante mémoire.

On s'y pressait quand une première était annoncée; les autres jours, la salle était un désert, une Thébaïde. Aussi les quolibets pleuvaient-ils comme grêle sur le malheureux théâtre.

C'est le temps où un groupe de jeunes gens déposaient des fusils entre les mains du préposé au vestiaire, stupéfait, sous le prétexte que les abords du théâtre étaient trop peu fréquentés pour qu'on pût s'y aventurer sans armes; c'est aussi l'époque où *la Pandore* annonçait que, vu le petit nombre des spectateurs, on n'allumerait plus désormais qu'un bec par personne, un demi-bec seulement pour les enfants, et où *le Miroir* insérait gravement l'annonce suivante : « L'administration de l'Odéon informe *le* monsieur qui assistait à la représentation d'hier, qu'on a trouvé dans la salle une tabatière qui doit lui appartenir. »

La première représentation du *Tribunal secret*, qui n'était, en somme, qu'une pâle imitation du *Mahomet* de Voltaire, fut signalée par des scènes de désordre d'une violence inouïe.

Comme autrefois Séide, comme plus tard Otbert, des *Burgraves*, le héros de la tragédie de Léon Thiessé, Rodolphe, se résolvait, sur l'ordre des francs-juges, à frapper son oncle Conrad de Westphalie, noble vieillard, qui présentait courageusement son sein au poignard du jeune fanatique.

Cette situation, éminemment tragique, ne fut pas du goût des spectateurs.

A la fin du cinquième acte, qui s'était passé tout entier au milieu de l'hilarité générale, un véritable combat s'engagea dans le parterre. La gendarmerie dut intervenir et eut toutes les peines du monde à entraîner un jeune sif-

fleur, que ses compagnons défendaient énergiquement. On ne put même pas nommer l'auteur.

Celui-ci se consola de sa disgrâce en racontant partout que le zèle intempestif des claqueurs avait seul provoqué cette prodigieuse hostilité.

On se console comme on peut. Il fait toujours bon être philosophe.

12 novembre 1832. — Comédie-Française et Odéon : VOLTAIRE ET MADAME DE POMPADOUR, comédie en trois actes, par Lafitte et Ch. Desnoyers.

Ce fait étrange et sans doute unique qu'une pièce nouvelle ait été jouée le même soir à la Comédie-Française et à l'Odéon, s'explique de la façon la plus naturelle.

A l'expiration du privilège d'Harel, comme directeur de l'Odéon, le 1er avril 1832, le comte d'Argout avait décidé en conseil des ministres que, chaque jour de la semaine, un des principaux théâtres de Paris donnerait une représentation à l'Odéon.

La troupe de la Comédie-Française répondit presque seule à cet appel, et, du 25 octobre 1832 au 31 mars 1835, parut, à des intervalles assez réguliers, sur la scène abandonnée par Harel.

Plus tard même, M. Védel, le nouveau directeur des Français, réalisant le rêve que devait, quarante ans plus tard, caresser à nouveau M. Emile Perrin, obtint, par un arrêté ministériel en date du 21 août 1837, l'autorisation d'exploiter l'Odéon pendant deux années.

Mais cet essai de dédoublement de la troupe de la Comédie ne réussit pas, et, après une saison d'exploitation, M. Védel renonça à son privilège.

Détail curieux, qui montre quelle médiocre importance il faut attacher aux manifestations sympathiques ou hos-

tiles du public, les jours de première représentation :

Jouée avec le même soin et par les mêmes artistes, la pièce de Lafitte et Charles Desnoyers fut, dans la même soirée, applaudie sur la rive droite de la Seine et outrageusement sifflée sur la rive gauche!

13 Novembre 1843. — Académie de musique : DOM SÉBASTIEN, ROI DE PORTUGAL, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de Donizetti.

Dans le courant du mois de février de l'hiver 1884, on donnait aux Italiens, *Lucrezia Borgia*, pour les débuts de Gayarré.

Les deux premiers actes de la partition de Donizetti avaient laissé froid le public, qui ne s'était un peu échauffé que pendant le dramatique trio de l'empoisonnement.

Une délicieuse romance de ténor, intercalée au troisième acte, mit subitement la salle entière sous le charme et décida du grand succès de son interprète. Cette romance, que quelques amateurs seulement reconnurent, était tirée de *Dom Sébastien*.

Dom Sébastien contenait un certain nombre d'autres pages remarquables : une mélodie pour baryton, une belle marche funèbre. Malheureusement, cette marche funèbre fut une des causes de l'insuccès d'un ouvrage dont la teinte uniformément sombre avait fait une fâcheuse impression sur le public. « Allons à l'enterrement de Dom Sébastien », disait-on en plaisantant. Et on n'y allait pas.

Donizetti conçut un violent chagrin de cet échec : « *Dom Sébastien* me tue », écrivait-il à un ami. L'accueil sympathique fait à son opéra par les Viennois, en 1846, le consola un peu : « Les Parisiens reviendront à *Dom*

Sébastien, écrivait-il encore; j'ai composé cet ouvrage avec grand soin, et c'est pour moi un travail capital. Je n'aime pas à parler de moi; mais je vous assure que j'ai été très affligé de la manière dont m'ont traité les journaux : ils m'ont fait passer plus d'une nuit sans sommeil. »

Quelques mois après, l'auteur de *Lucie* et de *Don Pasquale* était fou.

14 novembre 1833. — Comédie-Française : BERTRAND ET RATON, ou L'ART DE CONSPIRER, comédie en cinq actes, de Scribe.

La récente reprise de *Bertrand et Raton*, a donné à la critique l'occasion d'analyser et d'apprécier à nouveau cette comédie célèbre. Fidèle à notre modeste rôle d'anecdotier, nous nous contenterons de rappeler les menus incidents qui signalèrent son apparition.

De la première représentation de *Bertrand et Raton*, date d'abord, assure un des biographes de Scribe, M. Moulin, l'établissement des primes et des traités secrets avec les auteurs. Aux termes de son engagement avec le Gymnase, Scribe touchait alors une rente viagère de 6,000 francs, un bénéfice proportionnel sur les recettes, évalué à 8,000 francs environ, et enfin une prime de 750 francs par acte. Il fallut donc que la Comédie-Française l'attirât à elle par l'attrait d'avantages supérieurs, attribués secrètement en dehors des conventions habituelles.

Un lapsus singulier fut commis le soir de la première par l'acteur chargé du petit rôle du président de la cour suprême.

« C'est quand l'Etat est en danger, c'est quand l'ordre public est troublé », devait dire ce personnage considé-

rable, « qu'il faut demander à la justice et aux lois un appui contre la *révolte*, et non s'appuyer sur la *révolte* pour renverser la *justice*. »

« C'est quand l'Etat est en danger », dit-il en se troublant, « qu'il faut demander *aux lois* un appui contre la *justice*, » déclaration qui constituait à peu près un non-sens, mais qui, comme toutes les phrases vides et ronflantes, fut couverte d'applaudissements.

Rappelons encore que Talleyrand parut alors le type sur lequel était moulé Bertrand de Rantzau. Remarquons enfin que la pièce porte la signature de Scribe seul. Or, il n'est pas sans intérêt de constater que Scribe, qui a tant usé et abusé de la collaboration, a mis une certaine coquetterie à signer seul deux de ses plus remarquables livrets d'opéra, *la Juive* et *le Prophète*; les jolis opéras-comiques qui ont nom *la Dame blanche*, *le Domino noir*, *Fra Diavolo* et *Giralda;* deux de ses plus charmants vaudevilles, *Geneviève* et *la Protégée sans le savoir*; enfin ses trois plus importantes comédies : *Une Chaîne*, *la Camaraderie*, et *Bertrand et Raton*.

15 Novembre 1847. — Opéra National : LES PREMIERS PAS, scène-prologue, de Gustave Waëz et Alphonse Royer, musique d'Adam, Auber, Carafa et Halévy, exécutée pour l'inauguration du théâtre.

Ces premiers pas d'Adam dans la carrière directoriale où les circonstances l'avaient entraîné, furent assez heureux. Brouillé avec le directeur de l'Opéra-Comique, qui avait mis son répertoire en interdit, l'auteur du *Chalet* avait sollicité et obtenu, non sans peine, le privilège d'un « Opéra national » qui remplaça le « Théâtre-historique », créé par Alexandre Dumas.

Malheureusement, après quelques mois d'une gestion

assez fructueuse, la révolution de Février vint briser subitement les espérances d'Adam en l'obligeant à fermer son théâtre.

Parmi les créateurs des *Premiers Pas*, nous trouvons le nom de M. Legrand, l'excellent régisseur de l'Opéra-Comique, qui, lors de la dernière reprise du *Sourd*, tenait encore le rôle du chevalier.

Remarquons aussi que l'ouverture des *Premier Pas*, ouverture composée par Adam, comprenait, comme plus tard celle du *Pardon de Ploërmel*, des chœurs chantés derrière la toile.

Les ouvertures ainsi conçues sont assez rares. Le nombre en est suffisant, toutefois, pour justifier la définition orignale donnée par M. Henri Lavoix fils dans son *Histoire de la Musique :* « L'ouverture est une composition *généralement* instrumentale qui précède un opéra. »

16 Novembre 1783. — Château de Fontainebleau, devant la Cour : DIDON, opéra en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Piccini.

Lorsque fut donné pour la première fois, devant la famille royale, qui en eut la primeur, l'opéra de Piccini, trente-six drames lyriques, inspirés par la tragique aventure de la fameuse reine de Carthage, avaient déjà été représentés en Europe : six en Allemagne, un en Angleterre, un en Suède, vingt-six en Italie, un enfin en France, celui de Desmarets, qui se termine par cette métaphore étonnante et vengeresse de Didon, se frappant de son poignard :

Perçons au moins son image,
Puisqu'elle est encor dans mon cœur.

La *Didon* de Piccini est très supérieure à toutes les précédentes, ce qui n'empêcha pas nombre de composi-

teurs de s'inspirer encore, par la suite, de la même donnée. Les *Didone abbandonnata* pullulent en Italie et l'on sait avec quelle noblesse d'inspiration et quelle puissance d'accent, cet antique sujet a été repris chez nous et comme renouvelé par Berlioz.

Il y a quelques mois à peine, M. Charpentier obtenait le prix de Rome avec une cantate intitulée *Didon*.

Pour en revenir à l'Opéra de Piccini, disons que l'impression produite dès le premier jour par ce bel ouvrage fut si grande que Louis XVI, qui pourtant n'aimait pas la musique, voulut l'entendre trois fois de suite. Ajoutons que Piccini avait trouvé dans madame Saint-Huberti, pour personnifier son héroïne, une interprète incomparable.

Quinze ans plus tard, la grande artiste passionnait encore la foule dans le rôle de Didon. Nous en avons pour témoignage un curieux madrigal de Napoléon à la célèbre cantatrice.

Romains, qui vous vantez d'une illustre origine,
Voyez d'où dépendait votre empire naissant !
Didon n'a pas d'attrait assez puissant
Pour retarder la fuite où son amant s'obstine.
Mais si l'autre Didon, ornement de ces lieux,
Eût été reine de Carthage,
Il eût, pour la servir, abandonné ses dieux,
Et votre beau pays serait encor sauvage.

Ce madrigal, rappelons-le en passant, forme, avec une fable intitulée *Le Lapin, le Chien et le Chasseur*, et une devise pour un cadran solaire :

Le soleil passe, puis repasse,
Mais sans repasser, l'homme passe

tout le bagage poétique de Napoléon, celui du moins

qu'on lui attribue, car d'aucuns ont jugé douteuse la paternité de ces trois petites pièces de vers.

17 Novembre 1839. — Gaité : NAPOLÉON EN PARADIS, vaudeville en un acte, de Simonin, Benjamin Antier et Théodore Nézel.

Le contre-coup de la révolution de 1830 se traduisit au théâtre par une véritable débauche de pièces anticléricales et napoléoniennes.

Ces deux courants se trouvent en quelque sorte confondus dans le vaudeville étonnant qui a pour titre *Napoléon en Paradis*.

Les dramaturges de la Terreur s'étaient contentés de tourner en caricature l'Eglise et ses ministres.

Les moqueries des vaudevillistes visent ici plus haut encore : elles s'adressent à Dieu lui-même, que l'ange Gabriel blâme d'avoir créé le monde en six jours, « car, en y mettant plus de temps, il l'eût sans doute fait meilleur » ; elles s'adressent aux anges qui s'ennuient de chanter toujours le même cantique ; à saint Pierre, à qui un héros de Juillet intime l'ordre de supprimer l'écriteau « Parlez au suisse », accroché au-dessus de sa porte, puisqu'il n'y a plus de Suisses à Paris depuis les trois Glorieuses. Aucun membre de la phalange céleste n'est respecté.

Le tout se termine, dit le rédacteur de *l'Almanach Barba*, par l'apothéose de Napoléon.

Car vous ne devineriez jamais l'objet de cette grotesque exhibition : cet objet est simplement la déification du grand Empereur à qui saint Pierre refuse l'entrée du Paradis, par crainte sans doute, dit un grognard :

Qu'un jour de goguette,
L'P'tit Caporal dise au bon Dieu :
Ot' toi d'là que je m'y mette! »

Eh bien ! le fétichisme napoléonien était tellement à l'ordre du jour que, s'il faut s'en rapporter encore à *l'Almanach Barba*, cette pièce extraordinaire eut un grand succès.

18 novembre 1783. — Château de Fontainebleau, devant la Cour ; CHIMÈNE ou LE CID, opéra en trois actes, paroles de Guillard, musique de Sacchini.

L'apparition du *Cid*, de Massenet, devait donner aux critiques et aux courriéristes l'idée de rechercher quels opéras avaient déjà inspirés le héros de Corneille. On en a tout d'abord signalé quinze ; puis on a découvert onze autres, sans compter ceux que leurs auteurs ont gardés en portefeuille. C'est ainsi qu'en feuilletant *le Charivari* de 1868, j'ai trouvé la très curieuse annonce des trois œuvres suivantes :

Un *Cid* de Sardou, du Locle et Gevaërt, destiné à l'Opéra.

Un autre *Cid*, d'Auguste Maquet et Maillart.

Enfin, une *Chimène* ou *le Cid*, de Saint-Georges et Paul Féval pour les paroles, mais sans désignation du compositeur.

Parmi tant d'opéras analogues, un seul, celui de Sacchini, avait été jusqu'ici représenté en France. Encore *Chimène* n'était-elle, en réalité, qu'une seconde édition d'un *Gran Cid* joué d'abord à Rome, en 1764, puis à Londres en 1779.

Au moment où un nouveau *Cid* attire la foule, peut-être y a-t-il quelque intérêt à parler de l'ancien.

L'œuvre de Sacchini fut, tout d'abord, très discutée à Fontainebleau, où elle fut éclipsée par la *Didon* de Piccini, jouée simultanément ; puis à Paris, où l'audition n'en eut lieu que le 9 février 1784, retardée,

raconte M. Ad. Jullien, par un incident assez bizarre : le froid fut tellement vif, cet hiver-là, que les peintres ne pouvaient travailler aux décors, les couleurs et les pinceaux gelant aussitôt qu'on voulait s'en servir.

Chimène fut jouée, cependant, cinquante-sept fois, chiffre fort honorable à une époque où les centièmes étaient beaucoup plus rares qu'elles ne le sont aujourd'hui.

Pour apprécier équitablement cette œuvre remarquable, il faut d'abord se rappeler son âge, cent deux ans ; il faut faire la part des formules et des redondances italiennes où se complaisait l'auteur, et excuser la faiblesse de son harmonie et de son orchestration ; il faut enfin tenir compte de la pauvreté d'un poème monotone, en comparaison duquel la tragédie de Corneille paraît chargée d'incidents.

Quant à l'inspiration du musicien, elle est toujours noble et touchante. L'œuvre est née, on s'en aperçoit dès les premières pages, d'un sentiment profond, pénétrant, et se distingue par un accent sincère qui trouve aisément le chemin du cœur.

Aux lecteurs qui voudraient parcourir cette partition, récemment rééditée, nous recommanderons d'abord la coda célèbre du premier air de Chimène, « Je vois dans mon amant l'asssassin de mon père », à laquelle nous préférons peut-être encore le *largo*, « Rodrigue fut promis », si expressif et si tendre ; le duo des amants avec son fier début et son langoureux andante ; puis l'air charmant de Rodrigue, dont la cadence, comme aussi certaines parties du brillant final, du second acte, pourraient être signées : Mozart.

Signalons encore une seconde et très jolie romance de Rodrigue et surtout un dernier duo entre le Cid et Chimène, terminé par une magnifique traduction musicale

des vers fameux de Corneille : « Paraissez Navarrois, Maures et Castillans... »

Faisant allusion au superbe cri final de Rodrigue, le rédacteur du *Mercure* chargé du compte-rendu de *Chimène* écrivait les lignes suivantes :

« On peut juger par le beau mouvement de Rodrigue lorsque, animé par un mot de Chimène, il défie ses rivaux, qu'une simple phrase de récitatif, lorsqu'elle tient à une situation intéressante et qu'elle est rendue avec un sentiment vrai, peut avoir, au théâtre, un effet fort supérieur à celui du plus bel air, lorsqu'il est déplacé ou qu'il n'a pas l'expression ni le mouvement convenables... »

Les admirateurs de Wagner ne disent pas autre chose.

19 Novembre 1802. — Théâtre Mozart (théâtre de la Cité) : LE MARI JALOUX, opéra-comique de Dittersdorff, représenté en France pour la première fois.

Je me trouvais à Vienne, il y a une quinzaine d'années, et en visitant le foyer du nouvel Opéra, je fus très surpris de voir inscrit à la place d'honneur, à côté du nom de Meyerbeer, celui de Dittersdorff.

Je l'avoue : A peine connaissais-je alors de nom ce compositeur viennois, né en 1739, mort en 1799, deux jours après avoir dicté à son fils le dernier chapitre de « l'histoire de sa vie » et que ses compatriotes ont surnommé le « Grétry de l'Allemagne ».

Son œuvre, très considérable, comprend des ouvrages théoriques, des messes, des oratorios, une quantité de pièces instrumentales, entre autres douze *symphonies descriptives* sur *les Métamorphoses* d'Ovide, — M. Joh. Weber l'a rappelé récemment, — enfin vingt-huit opéras ou opéras-comiques, parmi lesquelles un *Petit Chaperon*

Rouge, une traduction musicale des *Joyeuses Commères de Windsor* et un *Marché de filles*, dont la donnée pourrait bien avoir quelque analogie avec celle de *Martha*.

Sans rival durant la première période de sa carrière artistique, Dittersdorff eut ensuite le malheur de se trouver en concurrence avec Mozart, dont les éclatants succès devaient, naturellement, éclipser les siens ; et, lorsqu'en 1802, une troupe allemande donna des représentations lyriques à Paris, *le Mari jaloux* parut pâle à côté de *l'Enlèvement au sérail*, joué trois jours auparavant.

Quoi qu'il en soit, Dittersdorff ne méritait pas la disgrâce où il est tombé aujourd'hui, et son *Docteur et Apothicaire*, notamment, se lit encore avec intérêt.

Charles Monselet a écrit un livre sur les « oubliés et les dédaignés » de la littérature. Quelle curieuse suite d'études biographiques et analytiques on pourrait consacrer « aux oubliés et aux dédaignés » de la musique !

20 novembre 1866. — Variétés : LES THUGS A PARIS, revue en trois actes et quatre tableaux, par Eugène Grangé et Albert Wolff.

L'idée de cette revue avait été suggérée à MM. Eugène Grangé et Albert Wolff par l'extraordinaire succès du *Procès des Thugs* ou *les Étrangleurs de l'Inde*, roman publié quelques mois auparavant dans *le Petit Journal*, avec un luxe de réclame tel qu'on n'en avait jamais imaginé jusque-là.

Qui ne se rappelle l'annonce restée célèbre qui fut affichée, pendant plusieurs jours, sur tous les murs de Paris :

FERINGHEA A PARLÉ

Il a révélé ses complices.

L'oubli s'est fait justement autour de ces trop célèbres

« Étrangleurs de l'Inde », dont les incroyables aventures paraîtraient aujourd'hui profondément ridicules.

Mais certains couplets de la Revue qu'ils ont inspirée, ont gardé, après vingt et un ans, toute leur saveur d'actualité; ceux, par exemple, où, après avoir cité à leur tribunal les étrangleurs et les étranglés de tous les temps, libraires et écrivains, usuriers et emprunteurs, cocottes et cocodès, boursiers et gogos, les auteurs émettent, pour conclure, cette opinion peu consolante :

Les étrangleurs partout tiennent boutique,
Marchands, clients, s'étranglent tour à tour.
Oui, l'on s'étrangle en tout : en politique,
En industrie, en commerce, en amour.
C'est à faire trembler.
Vous n'entendez parler,
Partout où vous allez,
Que d'étrangleurs et d'étranglés!

Il y a longtemps qu'on a dit que l'humanité se divise en deux parts dont l'une à toujours servi de pâture à l'autre.

21 novembre 1831. — Académie de musique : ROBERT LE DIABLE, opéra en cinq actes, paroles de Scribe et G. Delavigne, musique de Meyerbeer.

On sait que le livret de *Robert le Diable* avait été primitivement traité en trois actes par ses auteurs et reçu à l'Opéra-Comique au printemps de 1829, à l'unanimité moins une voix, celle du directeur, Pixérécourt.

Dans son ouvrage sur « Paris dilettante au commencement du siècle, » M. Adolphe Jullien donne une analyse complète du premier scénario de *Robert le Diable*, scénario dont il a eu une copie, unique sans doute, sous les yeux. On y voit quelles modifications Scribe a appor-

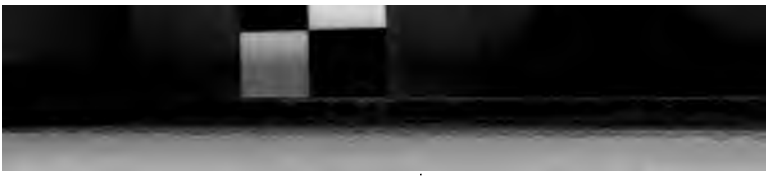
tées à son canevas primitif, pour faire d'un simple opéra-comique un livret de grand opéra. La scène des nonnes, par exemple, n'existait pas.

Dans ses « Souvenirs d'un homme de théâtre », Séchan raconte, d'autre part, que l'idée de cette scène fameuse ne vint aux auteurs qu'au dernier moment. La séduction du trop impressionnable Robert avait d'abord pour cadre un Olympe de fantaisie fourni par le magasin des décors. Ce fut Duponchel qui fit sentir au docteur Véron le ridicule de cette friperie classique, et lui proposa de la remplacer par le cloître rempli de tombeaux que l'on connaît.

Robert eut un très grand succès et atteignit, le 9 avril 1832, le chiffre de quarante représentations. Mademoiselle Taglioni dansa à cette occasion un pas nouveau. Mais c'est surtout à partir du 20 juillet de la même année, c'est-à-dire lorsque mademoiselle Falcon eut pris possession du rôle d'Alice créé par mademoiselle Dorus, que la faveur du public s'attacha à l'opéra de Meyerbeer.

Cette faveur s'est maintenue jusqu'à nos jours, bien que, par suite d'un revirement d'opinion qui n'est pas nouveau dans l'histoire de l'art, *Robert*, après avoir longtemps occupé la première place dans l'œuvre de Meyerbeer, semble généralement relégué aujourd'hui à la quatrième.

Depuis son apparition, on l'a vu constamment figurer au répertoire de l'Académie de musique, sauf en 1869 et en 1875. Or, deux opéras seulement de la période romantique n'ont jamais quitté l'affiche, *les Huguenots* et *la Favorite*.



22 novembre 1849. — Théâtre-Historique : LE COMTE HERMANN, drame en cinq actes et un épilogue, par Alexandre Dumas.

Alexandre Dumas avait écrit avec un soin tout particulier cette pièce qui, dans sa pensée, devait être en quelque sorte le pendant d'*Antony*, c'est-à-dire un drame intime, simple, poignant, au succès duquel décorateurs et machinistes n'auraient aucune part. « Seulement, au lieu de l'amour physique, au lieu de la brutalité matérielle, la chasteté d'une femme et le dévouement d'un homme étaient appelés à produire les effets d'émotions et de larmes demandés, quinze ans auparavant, à d'autres passions. »

Le Comte Hermann fut froidement accueilli, et les amis de Dumas attribuèrent cet échec inattendu à l'un de ces dénis de justice dont le public se rend trop souvent coupable. Aujourd'hui encore, beaucoup d'amateurs considèrent ce drame comme une des productions les plus remarquables de son auteur.

L'idéal en est évidemment très élevé, presque trop élevé, dirons-nous. Marie de Stauffenbach se sacrifie pour son frère, en se mariant à un homme qu'elle n'aime pas ; Karl, le neveu du comte Hermann, se sacrifie pour son oncle en quittant Marie qu'il aime ; le comte se sacrifie pour Karl et Marie en se tuant, comme Jacques dans le roman de George Sand, afin de ne pas nuire au bonheur de deux êtres qui s'aiment. Qui veut trop prouver risque de ne prouver rien, et, en assistant à cet assaut continu de nobles sentiments, on pense involontairement à cette réponse d'un filou, accusé d'avoir dérobé le contenu du tronc d'une église : « Moi, avoir pris l'argent des pauvres ! Au contraire, j'en ai mis ! »

Seul, le médecin Sturler personnifie le vice avec toutes

ses laideurs; mais Dumas s'est fait illusion sur l'originalité de ce personnage à qui il consacre un inutile épilogue et que les habitués du boulevard du Crime connaissaient de longue date.

En somme, si, grâce à quelques belles scènes, à la dernière notamment, la lecture du *Comte Hermann* présente encore un réel intérêt, la représentation nous en paraîtrait aujourd'hui bien périlleuse, à moins qu'il ne vînt à l'auteur de *la Dame aux Camélias* l'idée de débarrasser de ses longueurs et de sa phraséologie démodée, cette œuvre préférée de son père.

23 novembre 1852. — Odéon : GRANDEUR ET DÉCADENCE DE MONSIEUR JOSEPH PRUDHOMME, comédie en cinq actes, en prose, d'Henry Monnier et Gustave Waëz.

M. Prudhomme occupe une place d'honneur dans la galerie de ces types populaires dont les traits, un peu indécis tout d'abord, se précisent et s'accentuent peu à peu grâce à la collaboration de tous.

Vingt et un ans avant de devenir le héros d'une comédie en cinq actes, « l'élève de Brard et Saint-Omer » avait fait sa première apparition au théâtre, dans un amusant vaudeville de Duvert et Lauzanne, intitulé *la Famille improvisée*. Le rôle était, bien entendu, confié à Henry Monnier, qui ne soupçonnait évidemment pas alors la prodigieuse vitalité du type qu'il venait de créer.

La comédie de l'Odéon eut un très grand succès dans sa nouveauté. Nous l'avons vue à l'Ambigu en 1870; mais son principal interprète n'était plus que l'ombre de lui-même, et l'effet produit fut médiocre.

Si la pièce a fait son temps, le héros subsiste, incarnant toujours en sa personne la nullité prétentieuse et

la verbosité solennelle; on le rencontre encore un peu partout, et c'est à lui que, tout dernièrement, Vivier aurait pu dédier sa spirituelle plaquette « Très peu de ce que l'on entend tous les jours », plaquette précédée d'une non moins spirituelle préface de M. Philippe Gille.

24 novembre 1767. — Opéra : ERNELINDE, PRINCESSE DE NORVÈGE, opéra en trois actes, paroles de Poinsinet, musique de Philidor.

Personne ne pensait plus à Ernelinde, quand, il y a cinq ou six ans, un homme d'esprit et un jeune compositeur de talent, M. Abraham Dreyfus et M. Dutacq, s'avisèrent d'en faire l'héroïne d'un opéra-comique : *Battez Philidor.*

Le lecteur sait — ou ne sait pas — que, si le nom de Philidor est celui d'un des fondateurs de l'Opéra-Comique, d'un compositeur dont la réputation égala, dans son temps, celle de Monsigny et de Grétry, ce nom n'est pas moins fameux dans les fastes du jeu d'échecs. L'auteur du *Sorcier* et du *Maréchal Ferrant* y était tellement habile, qu'un jour où, dit-on, il voulait, par bonté d'âme, se laisser battre, il ne put, malgré tous ses efforts, y parvenir.

C'est cette anecdote qui a donné à M. Dreyfus l'idée de son livret. Pour obliger un jeune homme à qui certain joueur passionné d'échecs a promis la main de sa fille Doris s'il « battait Philidor », ce dernier consent volontiers à se laisser battre.

Mais croyant rendre plus certaine la victoire de son amoureux en détournant l'attention de son adversaire, Doris a la malencontreuse idée de chanter, pendant que la partie est engagée, un air du nouvel opéra de Philidor, *Ernelinde.* Tout entier au plaisir d'entendre sa

musique, Philidor oublie sa promesse, joue machinalement, et gagne... par distraction.

Et voilà comment, pendant quelques jours, l'opéra oublié de Philidor est devenu presque une actualité.

25 novembre 1823. — Odéon : GUILLAUME ET MARIANNE, comédie en un acte, de Bayard.

Tous les amateurs connaissent la charmante petite pièce de Gœthe, intitulée *Frère et Sœur*, qu'il écrivit, nous dit-il dans ses Mémoires, en trois jours.

Un jeune homme a élevé une jeune fille, de quelques années moins âgée que lui, et que des circonstances trop longues à rappeler ici l'ont obligé à faire passer pour sa sœur.

Celle-ci rend à son prétendu frère l'affection qu'il lui témoigne, et même, sans s'en douter, l'aime un peu plus tendrement qu'il ne convient à une sœur.

Une demande en mariage faite par un ami de la maison les éclaire sur leurs véritables sentiments et amène une explication qui aboutit, naturellement, à l'union des deux jeunes gens.

Tel est, en deux mots, le sujet de *Frère et Sœur*, sujet très mince, car l'explication finale pourrait avoir lieu dès la première scène; scabreux aussi, car la tendresse qui s'est éveillée dans le cœur de la jeune fille est d'une nature assez délicate.

C'est aussi le sujet de *Guillaume et Marianne*. Mais, tandis que Gœthe l'avait traité en poète, avec une exquise délicatesse et un charme tout intime, Bayard l'a repris en vaudevilliste, choisissant, pour dire le mot de la fin, un personnage nouveau et comique. L'impression, dès lors, est tout autre.

Scribe et Mélesville avaient, cinq jours avant Bayard,

donné, eux aussi, au Gymnase, sous le titre de *Rodolphe*, une adaptation de *Frère et Sœur*, adaptation poussée au noir et compliquée, comme celle de l'Odéon, d'un quatrième personnage. Seulement, dans la pièce de Scribe, ce personnage était une femme, une amie de la jeune fille, dont le rôle, joué à merveille par Déjazet, produisit beaucoup d'effet.

Les deux imitations que nous venions de signaler sont, en résumé, très inférieures au modèle, dont s'est plus fidèlement inspiré M. Edouard Noël, dans sa comédie en vers de *Marianne*, représentée, il y a quatre ans, à Néris.

26 Novembre 1847. — Académie de musique : JÉRUSALEM, opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Verdi.

Au commencement de l'année 1866 paraissait à la librairie Achille Faure, un roman de M. Claretie, intitulé *l'Assassin*, roman introuvable aujourd'hui, sous sa première forme, et dont l'histoire est assez curieuse.

L'auteur l'avait écrit sous le titre de *Robert Burat*, qu'il lui a redonné depuis. Mais craignant que ce titre ne passât inaperçu dans la foule, il lui substitua, d'abord celui de *la Logique de l'Amour*, sous lequel il fut annoncé dans le journal l'Époque, puis celui de *l'Assassin*, que la commission de colportage devait bientôt interdire comme dangereux (?).

C'est ce remarquable roman, auquel j'ai eu la bonne fortune d'être des premiers à souhaiter la bienvenue, qui m'a donné le désir de connaître la partition de *Jérusalem*.

Le héros du livre assiste, en effet, à une représentation de l'opéra de Verdi, et ses impressions, à l'audition de

cette œuvre abrupte, mais forte, sont rendues avec un enthousiasme véritablement communicatif.

Rien n'avait été négligé du reste pour assurer le succès de cette adaptation, d'*I Lombardi*, la première œuvre de Verdi que l'on représentait à l'Opéra. On avait même pensé à emprunter les chameaux du Jardin des Plantes. Mais, malgré l'autorisation du Ministre de l'Intérieur, on les refusa par cette raison inattendue « que des animaux utiles à la science ne pouvaient *sans déroger*, monter sur des planches et servir aux plaisirs mondains ! »

Voilà de la dignité bien placée !

27 Novembre 1796. — Théâtre de la République : LES HERITIERS, comédie en un acte, par Alexandre Duval.

J'ai rappelé que Gœthe avait fait sa pièce de *Frère et Sœur* en trois jours.

Alexandre Duval a mis, dit-on, moins de temps encore pour écrire sa comédie des *Héritiers*.

Pris de court par le double insuccès d'une tragédie d'Arnault, *Oscar*, et d'une comédie de Collin d'Harleville, *les Artistes*, les comédiens du théâtre de la République s'étaient adressés à lui, en le suppliant de les tirer d'embarras.

Il se mit un matin au travail, et, le soir, la dernière scène des *Héritiers* était terminée.

Je sais bien qu'il faut toujours un peu se méfier des auteurs qui se vantent d'écrire si vite ; Alexandre Duval avait sans doute en portefeuille plus d'une pièce dont il n'était pas content ou qu'il n'avait qu'esquissée. Celle-là peut-être en était une. S'il l'a réellement écrite en une journée, cette journée fut bien employée. Après quatre-vingt-onze ans, *les Héritiers* figurent encore sur l'affiche de l'Odéon, et un mot leur survivra lorsqu'ils auront

définitivement disparu du répertoire : « Il y aura du bruit demain dans Landerneau ! »

28 novembre 1831. — Comédie-Française : PIERRE III, drame en cinq actes, en vers, par Victor Escousse.

La chute de ce drame fut une des causes de la mort de son auteur.

Quelques mois auparavant, Victor Escousse, à peine âgé de dix-huit ans, avait donné à la Porte-Saint-Martin un premier drame, *Farruck le Maure*, favorablement accueilli par la presse, sinon par le public que certains vers réalistes avaient profondément choqué, ceux-ci par exemple, que Bocage lançait d'une voix tonnante :

> Un porc, vraiment ! un porc ! Sais-tu que dans sa rage
> Un porc peut, s'il le veut, te cracher au visage ?

Au lendemain de la néfaste représentation de *Pierre III*, il se remit à la tâche, bien que profondément découragé, et écrivit, en collaboration cette fois avec un camarade d'enfance, Auguste Lebras, de trois ans plus jeune que lui, un troisième drame qui, représenté à la Gaîté, le 23 janvier 1832, tomba plus lourdement encore que le précédent.

Le 17 février suivant, la nouvelle se répandait dans Paris de la mort des deux amis, trouvés asphyxiés ensemble. Avant de mettre fin à ses jours, Escousse avait rédigé de sa main la note qui devait être insérée dans les journaux pour annoncer sa mort : « Je désire, disait-il en terminant, que l'épigraphe du recueil de mes œuvres soit :

> Adieu, trop inféconde terre,
> Fléaux humains, soleil glacé ;
> Comme un fantôme solitaire,
> Inaperçu, j'aurai passé.

Adieu les palmes immortelles,
Vrai songe d'une âme de feu ;
L'air manquant, j'ai fermé mes ailes.
Adieu !

Or, il fut reconnu plus tard que ces vers touchants présentés comme le résultat d'une inspiration *in extremis*, n'avaient de rapport avec le suicide que leur application rétrospective. L'auteur les avait composés depuis deux ans, et ils étaient écrits, de sa main, dans un recueil de poésies remis par lui à un jeune compositeur, pour qu'il y choisît quelques pièces propres à être mises en musique.

« Toutes les fois, disait Jules Janin, en racontant le double suicide d'Escousse et de Lebras, que je vois entrer un nouveau venu dans la carrière littéraire, le frisson me prend à l'aspect de tous les malheurs qui l'attendent, pour peu qu'il manque de patience, de courage et de bonheur. » Or, la patience, sinon le courage, a manqué à ces deux jeunes poètes, émules aujourd'hui oubliés, de Chatterton.

29 novembre 1762. — Théâtre-Français : **HEUREUSEMENT**, comédie en un acte, en vers, par **Rochon de Chabannes.**

Imitée d'un conte de Marmontel, qui porte le même titre, cette petite comédie a sans doute donné à Beaumarchais l'idée de son Chérubin.

Le Lindor d'*Heureusement* ressemble beaucoup, en effet, au « jeune adepte de la nature » du *Mariage de Figaro*, qui, suivant l'expression de Beaumarchais, « n'est plus un enfant, sans être encore un homme », et qui « s'élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissance ».

Dans les deux pièces, un mari interrompt, par son

arrivée subite, un tête-à-tête qui n'est pas sans danger, bien qu'il ne s'agisse, comme le dit spirituellement le poëte de *haute école*, M. Félix Naquet, que de

L'amour offert par un bambin
A sa cousine.

Celle-ci a juste le temps de cacher Chérubin, je veux dire Lindor, dans un cabinet voisin. Quant au mari, M. Lisban un vrai mari de théâtre, il ne cesse pas, naturellement, de tenir à sa femme les discours les plus propres à augmenter ses transes.

Tout à coup on entend du bruit dans le cabinet. M. Lisban sort; madame pâlit, puis se rassure en voyant son mari revenir le visage épanoui : il a trouvé Lindor, mais lutinant une soubrette dont son arrivée a sauvé la vertu, *heureusement.*

Telle est cette piquante petite pièce, d'une morale un peu légère, que l'on jouerait probablement encore si elle était mieux écrite, et qui, à défaut de style, a un mérite très appréciable : c'est d'être la plus courte de l'ancien répertoire. Elle ne se compose que de *quatre cent quatre-vingt-deux* vers, quand le rôle seul de Mascarille, de *l'Etourdi*, en contient *mille trente-huit.*

30 novembre 1872. — Opéra-Comique : DON CÉSAR DE BAZAN, opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de d'Ennery, Dumanoir et Chantepie, musique de Massenet.

Treize années plus tard, jour pour jour, M. Massenet devait donner son *Cid* à l'Opéra. Or, par une coïncidence vraiment singulière, il se trouve que *Don César de Bazan*, le premier ouvrage théâtral important du compositeur, a, comme *le Cid*, l'Espagne pour cadre, qu'il est

également le résultat de l'appropriation pour la musique d'un sujet précédemment traité sous la forme dramatique, qu'enfin, ainsi que *le Cid*, il compte parmi ses paroliers M. d'Ennery.

Nous pourrions pousser plus loin le rapprochement; comparer l'usage fait, dans chacun de ces deux ouvrages, des motifs espagnols ; opposer, par exemple, à la sémillante *Sevillana* du premier, la rêveuse et poétique *Andalouse* du second; mettre en regard la scène finale du premier acte du *Cid*, où les cloches sonnent à toute volée, et celle de *Don César*, où leur sonorité, très voilée, au contraire, produisait, combinée avec celle de l'orgue, un effet si neuf et si pittoresque. Mais ce rapprochement ne présenterait qu'un intérêt médiocre.

Rappelons plutôt que, écrite en trois semaines, sur les instances de M. du Locle, alors directeur de l'Opéra-Comique, la partition de M. Massenet contenait assez de pages intéressantes pour mériter un succès plus durable que celui qu'elle obtint alors.

Sans doute, certains motifs coulés dans le m
de l'ancien opéra-comique trahissaient la précipita
avec laquelle avait travaillé l'auteur; mais, c
disait un des rares critiques qui firent preuve alors d'
peu de clairvoyance, « l'œuvre n'en était pas
manifestation indiscutable de ce qu'on peut
dans l'art, un tempérament ». Il fallait simplement
le voir un peu de bonne volonté et l'on n'en voulut
mettre.

DÉCEMBRE

1er décembre 1819. — Odéon : UN MOMENT D'IMPRUDENCE, comédie en trois actes, par Wafflard et Fulgence.

Un Moment d'imprudence fut le premier succès de ces deux « aimables favoris de Thalie » (style du temps), dont la collaboration devait enrichir le répertoire de l'Odéon de deux comédies qu'on voit encore avec plaisir, *le Célibataire et l'homme marié* et *le Voyage à Dieppe*.

L'intrigue de cette petite pièce est intéressante et adroitement conduite et dénouée ; les mots drôles y abondent ; on y trouve en outre des renseignements curieux sur les habitudes et les goûts mondains de la bourgeoisie au commencement de la Restauration.

« Venez donc à ma soirée, dit madame Saint-Ange à madame D'Harcourt, que son mari veut retenir chez elle. Vous nous chanterez cette barcarolle vénitienne qui convient si bien à votre voix. Nous pourrons aussi danser un quadrille nouveau d'une invention admirable. On m'a apporté exprès ce matin des costumes d'une élégance !... Vous aurez à choisir entre une Semiramis et une Cauchoise, une Pénélope et une bergère des Alpes. — Un quadrille ! Une bergère des Alpes ! s'écrie madame d'Harcourt enthousiasmée. Oh ! mon mari, je ne vous pardonnerai jamais ! » L'énumération des sé-

ductions d'une soirée mondaine, en l'an de grâce 1887, paraîtra sans doute, dans un demi-siècle, aussi *rococo* que celle-là.

La lecture d'*Un moment d'imprudence* présente encore un intérêt d'une autre nature.

On s'est plu à énumérer de nos jours les emprunts, un peu légèrement qualifiés de plagiats, de Victorien Sardou. Que l'on compare *l'Ecole des vieillards*, jouée en 1823, avec *un Moment d'imprudence*, et l'on verra combien Casimir Delavigne s'est peu gêné pour emprunter à Wafflard et à Fulgence leurs personnages principaux, leur situation capitale, jusqu'à certains détails accessoires de leur intrigue.

Il est vrai que les deux pièces ressemblent à *la Jeunesse de Richelieu* d'Alexandre Duval et à une comédie de Chéron, *le Tartuffe de mœurs* dont j'ai parlé plus haut et qui n'était elle-même qu'une adaptation de *l'Ecole du scandale* de Sheridan.

Que de fois nous avons eu l'occasion de répéter, au cours de ces causeries, qu'il importe peu qu'un sujet ait déjà été traité par d'autres, si l'on réussit à le faire *sien* quand même.

« Il en est des livres comme du feu dans nos foyers, disait Voltaire ; on va prendre du feu chez son voisin, on l'allume chez soi, on le communique à d'autres, et il appartient à tous ».

2 décembre 1786. — Palais de Versailles, devant la cour : LES HORACES, tragédie lyrique en trois actes, mêlée d'intermèdes, paroles de Guillard (d'après Corneille), musique de Salieri.

J'ai dit plus haut combien de compositeurs s'étaient laissé séduire par le sujet du *Cid*. *Horace* en a tenté un bien plus petit nombre.

En revanche, dans la liste très courte des œuvres musicales inspirées par le second chef-d'œuvre de Corneille, figure un *ballet* dû à la collaboration de Noverre et de Starzer, et dansé, pour la première fois, à l'Académie de musique, le 21 janvier 1777.

Ce ballet ne réussit pas, il est vrai ; l'idée en était réellement trop hardie. « Pourquoi ne faites-vous pas aussi danser les Maximes de La Rochefoucauld, avait dit un plaisant à l'auteur? » *Les Horaces* disparurent de l'affiche après sept représentations, et il n'en resta qu'une chanson assez drôle de Piis sur les *Cu-Riaces*, allusion d'un goût douteux à certain coup de pied destiné dans la pensée des auteurs, à traduire chorégraphiquement le fameux : « Qu'il mourût ! »

Dix ans plus tard, *les Horaces*, de Salieri, devaient faire plus triste mine encore sur la scène de l'Opéra, où ils parurent cinq jours après s'être montrés à Versailles, et où on ne les vit que trois fois. La presse et le public ne pouvaient pardonner au librettiste et même au musicien d'avoir mutilé Corneille.!

« Eh ! quoi, barbares, s'écriait le rédacteur du *Journal général de France*, vous avez l'audace de soumettre à vos caprices dépravés Corneille, le grand Corneille ! Ombre auguste et vénérable, ô toi le plus grand génie de notre nation, après Bossuet ! De quelle indignation ne dois-tu pas être saisi, en voyant les plans de tes sublimes tragédies rétrécis et bouleversés, tes personnages si fiers, si imposants, avilis et dégradés, tes vers si pompeux, si énergiques, souillés par de misérables fredons ?... Que nous importe donc de savoir comment le poète et le musicien s'y sont pris pour gâter cette pièce ?... Ne cherchons pas même à l'apprendre ; lisons plutôt Corneille et pénétrons-nous de ses beautés. »

On n'était pas tendre, en 1786, pour les adaptateurs

musicaux de Corneille. On est moins féroce aujourd'hui : le succès de l'opéra de M. Massenet en est la preuve.

L'auteur du scénario des *Horaces*, Guillard, que malmenait si rudement le rédacteur du *Journal général de France* et qui a rimé tant de poèmes d'opéra, était moins prodigue de ses écus que de ses vers. Une jolie anecdote contée par Charles Maurice en fait foi. Guillard parlait un jour à Pigault-Lebrun d'une circonstances solennelle de sa vie : « Le temps pressait, dit-il, il y allait de toute ma fortune, peut-être de tout mon avenir : ma foi, coûte que coûte...,. je pris un fiacre ! »

3 décembre 1821. — Gymnase : MICHEL ET CHRISTINE, vaudeville en un acte, de Scribe et Dupin.

La dernière opérette qu'aient écrite en collaboration MM. Meilhac et Halévy, *Janot*, contenait un amusant compte-rendu en vers de *Michel et Christine*, que nous recommandons à ceux de nos lecteurs qui auraient oublié le sujet du vaudeville légendaire de Scribe et de Dupin.

Après avoir constaté, à la grande stupéfaction de ses auditeurs, qu'il y a dans la pièce « un mari à qui l'on demande la permission d'épouser sa femme... et qui la donne », le narrateur commençait son récit, en l'émaillant de réflexions naïves ; il le terminait, naturellement, par une allusion au mot fameux du brave Stanislas, « soldat polonais », qui, trouvant la récompense de son généreux sacrifice dans le contentement que « du haut du du ciel, sa demeure dernière », son colonel doit en éprouver,

> Boucle son sac et part d'un pied léger,
> En déclarant, chose extraordinaire,

Qu'un vieux soldat sait souffrir et se taire
Sans murmurer.

Le souvenir de ces deux derniers vers, dignes pendants de celui du *Deserteur*

Mourir n'est rien, c'est notre dernière heure !

survivra à la pièce dont la représentation n'est déjà plus guère possible aujourd'hui tant certaines scènes en paraissent vieillottes.

Que de larmes a cependant fait verser autrefois ce vieux vaudeville ! Aussi pour ne pas laisser le public sous une impression trop triste, quelques bonnes âmes d'auteurs, Scribe et Dupin eux-mêmes, imaginèrent-ils de donner à *Michel et Christine* des *suites* dans lesquelles Stanislas, le célibataire par dévouement, se mariait heureusement à son tour.

Il en parut jusqu'à trois dans l'espace d'une année, mais aucune n'eut de succès. Marié et père de famille, le bienfaiteur de Michel et Christine perdait tout son prestige.

4 décembre 1866. — Vaudeville : MAISON NEUVE, comédie en cinq actes, par Victorien Sardou.

« Cette étude de mœurs, pour discutée qu'elle soit, a dit Victorien Sardou, en dédiant *Maison neuve* à mademoiselle Fargueil, n'est pas, de toutes mes œuvres, celle que je signe le moins fièrement. »

Elle fut, en effet, très discutée, cette comédie; plus que discutée même, éreintée, comme on dit dans l'argot des coulisses.

« Il faut, écrivait Paul de Saint-Victor, que l'auteur renonce une fois pour toutes à ces tours de passe-passe. Rien dans les mains, rien dans les poches, telle doit être

dorénavant sa devise. » — « La pièce va d'un extrême à l'autre, disait de son côté Jules Janin. Être à la fois Beaumarchais et Berquin, c'est tenter une grande aventure ! »

Seul, ou presque seul, Francisque Sarcey rendit tout au moins à Sardou cette justice que « sa pièce, comme la plupart des précédentes, était tirée des entrailles mêmes de notre société ».

En définitive, malgré l'exagération de certains détails, *Maison neuve* reste un document curieux à consulter sur la transformation de Paris pendant le second Empire, et qu'on pourrait, à ce point de vue, rapprocher d'un piquant discours prononcé dernièrement à l'Institut, par M. Charles Garnier, sur l'uniformité d'aspect des grandes villes modernes.

Nous en goûtons peu le côté romanesque. Telle scène sur laquelle on comptait beaucoup, celle, par exemple, où Claire, à moitié endormie, écoute la déclaration du comte de Marsille, en répétant sans cesse « Prenez garde, vous allez m'éveiller! » évoque à distance (qu'on nous pardonne ce rapprochement) le souvenir du célèbre duo, « C'était un rêve », de *la Belle Hélène*.

Mais quel joli premier acte, avec son tableau patriarcal de la vieille maison de commerce de « la Vieille-Cocarde », rue Thévenot! Comme contraste, quelle scène cruellement vraie que celle où, dans leur maison neuve, René et Claire ne peuvent trouver un panneau où accrocher un portrait de famille ! Que de mots spirituels! celui-ci, par exemple, qu'on a répété si souvent depuis : « Au théâtre, la machine réussit ou ne réussit pas. Si c'est le chic d'y aller, j'y vas; si c'est pas le chic, j'y vas pas : voilà tout! »

Reste l'accusation de plagiat formée contre l'auteur à l'occasion de la situation capitale de *Maison neuve* : Une femme se voit subitement avec un amant mort, ou

cru mort, dans ses bras, et ne sait où cacher le cadavre.

Sardou n'eut pas de peine à prouver que cette situation était vieille comme le monde et qu'on la retrouvait notamment dans un conte de Boccace. L'accusation n'en eut pas moins pour lui des conséquences fâcheuses.

Des nouvellistes avaient colporté le sujet avant la première. Le directeur de l'Ambigu en profita pour monter précipitamment un drame posthume de Gozlan, *la Duchesse de Montemayor*, dont la donnée, depuis longtemps connue, reposait sur une aventure analogue à celle de l'héroïne de Sardou. Ce drame n'eut aucun succès; mais le but visé était atteint : la curiosité du public s'était détournée de *Maison neuve*.

5 décembre 1788. — Opéra : DÉMOPHON, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Marmontel (d'après Métastase), musique de Cherubini.

Trente-trois *Démophon* avaient déjà été joués sur les scènes musicales de l'Italie, lorsque Cherubini, qui venait de se fixer définitivement en France, résolut, pour ses débuts à l'Opéra, d'en écrire un trente-quatrième.

Cet essai fut malheureux et la pièce n'eut que huit représentations. Mais l'auteur ne tarda pas à prendre sa revanche et, en moins de douze années, donna quatre ouvrages de premier ordre, *Lodoïska*, *Elisa* ou *le Mont Saint-Bernard*, *Médée* et *les Deux Journées*.

Deux de ces opéras, parfaitement oubliés en France, sont encore au répertoire des théâtres de l'Allemagne. Bien plus, c'est en Allemagne qu'on trouve les meilleures, on pourrait presque dire les seules éditions de Cherubini, un maître illustre, Français par option, directeur pendant de longues années du Conservatoire de Paris, et

dont les principaux élèves, Boieldieu, Auber, Halévy, comptent parmi les plus célèbres représentants de notre école nationale. Un éditeur français se propose, je le sais, de combler cette regrettable lacune. Il faut lui tenir compte de ce bon mouvement. Nous déciderions-nous enfin à rendre à nos compositeurs le culte que les étrangers vouent aux leurs..... et parfois même aux nôtres? Nous n'avons pas abusé, jusqu'ici, de la reconnaissance envers nos grands hommes.

6 décembre 1850. — Académie de musique : **L'ENFANT PRODIGUE**, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique d'Auber.

L'Enfant prodigue a donné lieu à une amusante boutade de Théodore de Banville contre Scribe, poète :

« De même que certains hommes ont le ***don de rimer***, lisons-nous dans le petit traité de poésie française de l'auteur de *Socrate et sa Femme*, d'autres hommes ont reçu du ciel, en naissant, le *don de ne pas rimer*, don surnaturel, inexplicable, que Scribe a possédé jusqu'au miracle. »

» Ainsi, au quatrième acte de *l'Enfant prodigue*, un jeune chamelier chante :

Ah! dans l'Arabie,
Quel heureux métier,
Quelle douce vie
Mène un chamelier!
Il franchit l'espace,
Rapide comme le vent,
Sans laisser de trace
Au sable.....

» Quel mot Scribe va-t-il écrire pour terminer son couplet? Belle demande! Il n'y en a qu'un de possible :

la rime, la raison, le bon sens, la justice, la nécessité indiquent le mot *mouvant*..... Mais, comme Scribe a *le don de ne pas rimer*, il écrira : *brûlant!* »

Or, il s'est trouvé des contradicteurs qui n'ont pas craint de soutenir, contre Théodore de Banville, que, si le parolier de *l'Enfant prodigue* avait eu tort d'employer une rime pauvre, il avait eu raison de ne pas se servir du mot *mouvant*, qui n'eût pas eu de sens.

« En effet, ce n'est pas parce que le sable est *mouvant*, c'est-à-dire fouetté de temps à autre et balayé par le simoun, que le chamelier n'y laisse pas de trace. Le beau mérite, alors! Si le chamelier ne laisse pas de trace, c'est qu'il est tellement rapide que le sable, quoique immobile dans le désert *brûlant*, où ne court aucun souffle, le sable n'a pas même le temps de recevoir la trace du sabot de la monture. »

Sainte-Beuve loue quelque part Théodore de Banville d'avoir fait rimer assez pauvrement *abattu* et *chenu*, préférant l'expression juste à une autre qui ne l'eût pas été.

Scribe a fait de même. Après tout, je ne le défend pas, et s'il tient dans ce livre une si grande place, c'est qu'on le rencontre souvent dans le drame et presque partout dans la musique.

7 décembre 1824. — Odéon : ROBIN DES BOIS, opéra en trois actes et quatre tableaux, paroles de Castil-Blaze et Th. Sauvage, musique de Weber, représenté en France pour la première fois.

Les journaux ont donné dernièrement la liste assez longue des livrets que M. Massenet avait eus, depuis plusieurs années, entre les mains, avant d'arrêter son choix sur ceux du *Cid* et de *Werther*,

L'auteur de *Robin des bois*, ou plutôt du *Freischütz*, n'a pas connu ainsi l'embarras des richesses.

Du 12 janvier 1811, jour où fut terminée la partition d'*Abou-Hassan*, jusqu'au 12 juillet 1817, jour où fut commencée celle du *Freischütz*, six années et demie s'écoulèrent sans qu'il travaillât pour le théâtre, faute d'avoir *un seul* livret à sa disposition.

Pour s'en procurer un, Weber avait eu cependant recours à tous les moyens, même les plus étranges, ainsi qu'en fait foi l'avis curieux et peu connu inséré par lui dans les journaux allemands en 1813 :

« Le soussigné désire posséder le plus tôt possible un » bon livret d'opéra, qu'il veut mettre en musique et » payer convenablement. Il invite donc les poètes de » l'Allemagne qui veulent entreprendre ce travail à en- » voyer promptement leurs manuscrits, ainsi que leurs » conditions, s'engageant d'ailleurs, au cas où il ne l'uti- » liserait pas, à renvoyer son manuscrit à l'auteur, sans » le moindre dommage.

» Prague, le 12 mars 1813.

» CARL-MARIA VON WEBER. »

Aucun poète ne répondit à l'appel du compositeur aux abois, et sans un hasard heureux qui, en 1816, mit en relations Weber avec le futur parolier du *Freischütz*, Friedrich Kind, peut-être, faute de livret, *Abou-Hassan* fût-il resté le dernier opéra de son auteur.

Les musiciens, je le répète, n'ont plus aujourd'hui à se plaindre de cette disette. Ils ont dix livrets pour un. Les bons seuls sont toujours rares.

8 décembre 1880. — Variétés : RATAPLAN revue en trois actes, par Arnold Mortier, Leterrier et Vanloo.

Rataplan ! ce titre vaut une date et rappelle naturellement à la mémoire cette malencontreuse suppression

dans l'armée, des tambours, qui fit pendant quelque temps du général Farre un des hommes les plus impopulaires de France.

Pas une opérette ne fut jouée, cette année-là, sans le condiment obligé de couplets à sensation avec accompagnement de tambour, pas une revue sans celui d'un rondeau en l'honneur des malheureux « tapins » mis subitement en retrait d'emploi.

Les auteurs de *Rataplan* firent plus et mieux. Ils consacrèrent aux victimes du ministre un prologue tout entier, dont l'idée était ingénieuse et très théâtrale.

La toile se levait sur une sorte de caveau sombre où des hommes, enveloppés de grands manteaux, pénétraient mystérieusement en échangeant à voix basse quelques paroles, des mots de passe, sans doute, comme l'*ad augusta per angusta*, d'*Hernani*. Bientôt, celui qui semblait être leur chef faisait un signe, et tous, se dépouillant de leurs manteaux, apparaissaient dans leur costume de tambours. Guidés par leur tambour-major, les pauvres tapins en étaient réduits à se cacher comme des conspirateurs pour battre de la caisse.

Rien d'inattendu et de *trouvé* commé ce coup de théâtre, que saluaient chaque soir des applaudissements frénétiques.

Des plaisants ont dit que le général Farre avait pris son arrêté par compassion pour les ânes, qui, battus pendant leur vie, l'étaient encore après leur mort. Mais cela leur faisait si peu de mal! Bonnes ou mauvaises, ces plaisanteries, sans cesse renouvelées dans la presse et sur la scène, nous ont rendu les tambours.

9 décembre 1877. — Matinée caractéristique de la Gaîté : TROP D'ESPRIT NUIT, comédie de Griboïedof, traduite par Eugène Gothi.

Précédées de causeries littéraires faites par les conférenciers les plus en vogue, ces Matinées caractéristiques avaient, on s'en souvient, pour objet, de faire connaître aux Parisiens les productions dramatiques les plus célèbres de la littérature étrangère.

L'idée était excellente, et, si le succès ne répondit pas toujours à l'attente de l'organisatrice, madame Marie Dumas, la faute en fut, non à elle, mais à ses collaborateurs, écrivains et interprètes : ceux-ci parce que, recrutés un peu à l'aventure, ils se montrèrent souvent insuffisants; ceux-là parce qu'ils cédaient trop volontiers à la tentation d'*adapter* au lieu de simplement *traduire*.

Pour ce double motif, sans doute, la pièce de Griboïedof ne fut pas appréciée à sa valeur par les habitués des Matinées de la Gaîté.

Elle se recommande cependant par une verve caustique peu commune, cette comédie, qui est, sans contredit, la plus remarquable du théâtre russe, avec *le Reviseur*, de Gogol, et dont le héros, Tchatski, censeur impitoyable des travers et des vices de l'ancienne société moscovite, procède tout à la fois d'Alceste et de Timon d'Athènes.

Comme spécimen de la manière de l'auteur, on peut signaler la scène originale où le vieux Famoussof, le modèle des hauts fonctionnaires, cite comme un exemple à suivre certain trait de servilité de son oncle.

« Il avait l'air sérieux et important, dit-il; mais quand il était de service, il excellait à faire des courbettes. Un jour, en reculant, il lui arriva de tomber. Sa Majesté

sourit. Elle daigna sourire! Que fit-il? Il se releva et tomba une seconde fois... Il l'avait fait exprès. Sa Majesté rit plus fort... A ton avis, c'était ridicule? Au mien, c'était très spirituel. Il s'était fait mal en tombant, il se releva heureusement. Et, en effet, qui était le plus souvent invité à faire une partie de whist? Qui, à la cour, entendait le plus de mots flatteurs? Mon oncle, Maxime Pétrowitch ! »

C'est la mise en pratique du conseil donné par le « grand courtisan du roi », dans *Barbe-Bleue :*

Il faut, s'il veut arriver,
Qu'un bon courtisan s'incline
Et qu'il courbe son échine
Autant qu'il la peut courber.

10 décembre 1825.—Opéra-Comique: LA DAME BLANCHE, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Boieldieu.

L'histoire de *la Dame blanche* forme un des plus jolis chapitres des « derniers souvenirs d'un musicien », d'Adolphe Adam. Nous y renvoyons ceux de nos lecteurs qui désireraient connaître la genèse du chef-d'œuvre de Boieldieu.

Ils y verront notamment qu'un seul morceau coûta quelque peine à l'auteur, les charmants couplets: « Pauvre dame Marguerite »; que l'ouverture fut écrite en une nuit, avec le concours d'Adam et de Théodore Labarre, et que le spirituel duo de la peur faillit, ainsi que plus tard le quatuor de *Faust*, être coupé au dernier moment, comme « faisant longueur ».

Ces détails ont été reproduits maintes fois.

Une particularité moins connue est l'origine de l'air « Ah ! quel plaisir d'être soldat ».

Le 17 avril 1824, Boieldieu avait écrit en collaboration avec Hérold et Auber, pour l'inauguration de la direction Bernard, à l'Odéon, la musique d'un prologue intitulé *les Trois Genres*. Un morceau de ce prologue avait eu beaucoup de succès, « La belle chose qu'un tournoi »; Boieldieu le reprit et en fit l'air fameux de Julien d'Avenel.

Ce que l'on sait moins encore, c'est qu'un fragment de cet air se trouve textuellement dans l'ouverture d'un opéra de la jeunesse de Meyerbeer, *Romilda e Costanza*, représenté pour la première fois à Padoue, en 1818.

11 décembre 1674. — Hôtel de Bourgogne : SURÉNA, tragédie en cinq actes, en vers, de Corneille.

On discutait en 1849, devant le Conseil d'Etat, la question toujours brûlante de la censure, et Victor Hugo soutenait que, dans le domaine de la littérature, le principe de l'autorité appliqué par Napoléon Ier n'avait rien produit.

— Vous oubliez *les Templiers*, dit Scribe, en interrompant l'orateur.

— Je ne les oublie pas, reprit Victor Hugo ; il y a dans cette tragédie *un beau vers*.

Ce mot, trop dur, dont s'est peut-être souvenu M. Pailleron en écrivant *le Monde où l'on s'ennuie*, pourrait s'appliquer à *Suréna*, la dernière œuvre dramatique de Corneille.

Dans cette tragédie monotone et languissante il y a, en effet, « un beau vers » qu'a oublié de citer M. Levallois dans son « Corneille inconnu », et qui est presque le dernier de la pièce.

Eurydice, princesse d'Arménie, apprend subitement

que Suréna, qu'elle aimait, a été assassiné et qu'elle est la cause involontaire de sa perte.

Le coup est trop rude : elle sent que tous les ressorts de sa vie se sont brisés en elle ; immobile, les yeux hagards, elle écoute sans comprendre, et comme si elle n'appartenait déjà plus à la terre, les imprécations de la sœur de Suréna, Palmis, qui lui reproche la mort de son frère. Puis, lorsque celle-ci, prenant son calme apparent pour de l'indifférence, s'écrie, dans un emportement de colère :

Quoi, vous causez sa perte et n'avez pas de pleurs !

elle répond doucement, en tombant dans les bras de sa suivante :

Non, je ne pleure pas, madame, mais je meurs.

Ne serait-ce que pour ce vers, d'un laconisme si tragique, *Suréna* a peut-être droit au même privilège que *les Templiers*. Il ne faut pas l'oublier tout à fait.

12 Décembre 1863. — Château de Compiègne, devant la cour : **LA MAISON DE PÉNARVAN**, comédie en quatre actes de Jules Sandeau.

Sous l'ancien régime, la cour avait souvent la primeur des œuvres dramatiques importantes.

C'est ainsi que plusieurs comédies de Molière furent jouées pour la première fois devant Louis XIV, soit au Louvre, soit à Versailles, soit à Saint-Germain ou à Chambord, et qu'un siècle plus tard les opéras de *Chimène* et des *Horaces* furent représentés, sur l'ordre de Louis XVI, l'un à Fontainebleau, l'autre à Versailles, avant de l'être à l'Académie de musique.

Mais le public n'accepta jamais qu'à contre-cœur cette sorte d'empiètement sur ses droits, et, surtout aux

approches de la Révolution, les Parisiens manifestèrent à diverses reprises, leur mécontentement, en sifflant les pièces dont ils n'avaient pas eu les prémices.

Ce souvenir aurait dû détourner les organisateurs des représentations de Compiègne d'user d'une prérogative à laquelle tous les souverains avaient renoncé depuis Louis XVI.

Certes, la comédie de M. Jules Sandeau n'est pas bonne. Le joli roman d'où elle est tirée, et que tout le monde a lu, comprend, comme on sait, trois parties bien distinctes qui embrassent trois époques de la vie de l'héroïne, Renée de Pénarvan, *avant, pendant* et *après* son mariage avec son cousin Paul. De ces trois parties, la moins intéressante est sans contredit la seconde, celle où Paul de Pénarvan se fait tuer assez inconsidérément pour une cause qui n'est pas la sienne. Or, c'est précisément celle-là qui, modifiée quant au dénouement il est vrai, termine la pièce. Il fallait, ou arrêter l'action au mariage de Renée, ou la prolonger, comme dans le roman, jusqu'à sa défaite dans sa lutte obstinée contre les idées modernes, sous l'influence des caresses de sa petite fille.

Telle quelle cette comédie ne méritait pas les sifflets qui accueillirent son apparition au Théâtre-Français trois jours après la représentation de Compiègne ; ces sifflets étaient une protestation, d'accord, mais ils n'en furent pas moins cruels pour l'auteur de *Mademoiselle de la Seiglière* et du *Gendre de M. Poirier*. La politique ne respecte rien. Jules Sandeau, le plus conciliant des hommes, méritait de n'en pas faire l'épreuve.

13 Décembre 1854. — Comédie-Française: LA DOT DE MA FILLE, comédie en un acte, en vers, par Samson.

On a pu voir cette aimable berquinade — nous allions dire « bouquinade », car il n'y est question que de bouquins — à l'une des matinées Ballande où elle était précédée d'une très instructive conférence sur Samson par M. Legouvé.

Le sujet en est bien simple: un bibliophile, le docteur Varner, vend sa bibliothèque pour marier sa fille. « Maigre sacrifice ! » objecteront les profanes. — « Sacrifice immense ! » répondront les vrais amateurs de livres, ceux qui ont le droit de dire, comme le disait un peu naïvement il y a quelque deux cents ans, le célèbre bibliothécaire de l'Université de Leyde, Heinsius :

« Je ne suis pas plutôt entré dans ma bibliothèque que je ferme la porte sur moi, et que je bannis de cette manière la concupiscence, l'ambition, l'ivrognerie, la paresse et tous les vices dont l'oisiveté, mère de l'ignorance et de la mélancolie, est la source; je siège au sein même de l'éternité, parmi ces hommes divins, avec tant d'orgueil, avec tant de satisfaction, que je prends en pitié tous les grands et tous les riches qui sont étrangers à cette félicité. »

Aux amateurs de rapprochements nous recommandons le chapitre touchant des *Misérables*, où Victor Hugo met en scène, lui aussi, un bibliophile passionné, obligé de se séparer de ses livres.

Seulement, c'est pour avoir de quoi vivre que le pauvre M. Mabeuf vend les siens. Il les détaille un à un, « les regardant longuement avant de choisir, comme un père obligé de décimer ses enfants », soutenu par l'espérance suprême de sauver les dernières épaves de sa bibliothèque. Mais peu à peu les rayons se vident et le jour où la néces-

sité le contraint à porter chez le libraire son dernier livre rare, un Diogène Laërce de l'édition de 1644 « avec les variantes », sa douleur est trop forte, et il n'y survit pas.

On sait que la délicatesse de Boileau épargna à l'aimable et éloquent Patru cette douleur et peut-être cette fin. Il acheta ses livres mais il lui en laissa la jouissance. Cette bonne action vaut bien dix bons vers. Heureux ceux qui font l'une et les autres.

14 Décembre 1790. — Académie de musique : PSYCHÉ, ballet-pantomime en trois actes, chorégraphie de Gardel, musique de Miller.

Il y a des sujets heureux; chaque époque les développe à sa guise. Tantôt on les présente avec simplicité, tantôt on les surcharge d'ornements; même médiocrement traités, ils restent agréables et ils ne perdent rien de leur fraîcheur. L'allégorie de Psyché est un de ces sujets. Elle a tenté les romanciers et les poètes et elle garde encore tout son attrait. C'est qu'elle touche à l'amour, et l'amour est éternellement jeune. Le langage varie avec le temps, mais les sentiments sont vieux comme le monde. L'humanité s'y retrouve toujours elle-même. Quand le poète a eu, comme Corneille, l'heureuse fortune d'être à la fois simple, naturel et tendre, il a des chances de partager l'immortalité de son sujet,

Outre la pièce de Corneille et de Molière qui participe de tous les genres à la fois et la tragédie lyrique de Thomas Corneille et de Lulli dont j'ai parlé plus haut, Psyché a fourni le sujet d'une quantité considérable d'opéras, d'opéras-comiques et de comédies qu'il ne m'appartient pas d'énumérer ici.

Les ballets qu'elle a inspirés sont nombreux aussi, à

commencer par celui de Benserade où dansa Louis XIV en 1656. Seulement au XVIIIe siècle, je mentionnerai les ballets ou fragments de ballets suivants : *l'Amour et Psyché*, ballet de Lenoble, compositeur allemand, sur des paroles de l'abbé de Voisenon, non représenté ; *Psyché et l'Amour*, sujet de la deuxième entrée du ballet de *l'Empire de l'Amour*, de M. de Moncrif, musique de M. de Brassac ; le troisième acte des *Fêtes de Paphos*, ballet héroïque en trois actes, par divers auteurs, musique de Mondonville, 1758 (ce ballet inspira une parodie en deux actes, jouée la même année au Théâtre-Italien, sous le titre des *Amours de Psyché*) ; *Psyché*, ballet de Dauberval ; enfin le ballet de Gardel, musique de Miller.

« Cette pantomime, dit le rédacteur du *Mercure de France*, réunit tout ce qui peut charmer les yeux et *intéresser l'âme* : la disposition du sujet, les tableaux charmants que le maître de ballet y a introduits, les idées ingénieuses du machiniste, l'habileté du décorateur, le talent prodigieux des exécutants, tout concourt à en faire le plus beau spectacle du monde. »

Que ce fût parce qu'il charmait les yeux ou parce qu'il *intéressait l'âme*, le ballet de Gardel obtint un succès prodigieux, inouï, et, dans l'espace de trente-neuf ans, ne fut pas représenté moins de *onze cent soixante et une* fois.

15 Décembre 1807. — Académie de musique ; LA VESTALE, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Jouy, musique de Spontini.

L'histoire des premières grandes œuvres des musiciens célèbres est presque toujours la même.

On les reçoit à contre-cœur ; on en retarde, autant que faire se peut, la mise à l'étude ; on les répète avec

défiance ; on les joue sans enthousiasme ; on les juge avec le parti pris de les trouver inférieures à celles qui, depuis longtemps, sont en possession de la faveur du public ; puis, lorsqu'elles sont devenues populaires, elles aussi, on les oppose à leur tour aux productions des débutants.

Ainsi est-il arrivé pour *la Vestale*.

L'opéra de Spontini n'avait été reçu que grâce à la toute-puissante protection de l'impératrice Joséphine.

A peine commencées, les répétitions furent renvoyées, une première fois, après la première représention du *Retour d'Ulysse*, de Persuis ; une seconde, après celle du *Triomphe de Trajan*, de Lesueur. Peu s'en fallut même que *la Mort d'Adam*, du même Lesueur, ne fût jouée avant *la Vestale*, qui, à son apparition, rencontra dans la presse l'accueil réservé que devaient tout d'abord recevoir de nos jours *le Prophète* et *Faust*.

Eh bien, vingt-neuf ans plus tard, Spontini, oubliant l'opposition systématique à laquelle il s'était heurté au début, trouvait étrange que de jeunes compositeurs s'avisassent d'innover, eux aussi, et tenait à Wagner, qu'il détournait de persévérer dans la carrière dramatique, l'extraordinaire langage que voici :

« Comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi, Spontini, déclarant ne pouvoir, en aucune façon, surpasser mes œuvres précédentes ; étant avisé, d'autre part, que, depuis *la Vestale*, on n'a pas écrit une note qui ne fût volée de mes partitions ! »

16 décembre 1701. — Comédie-Française: ÉSOPE A LA COUR, comédie posthume en cinq actes, en vers, de Boursault.

« La statistique, dit quelque part un personnage d'une comédie de Labiche, est une science moderne et positive, qui met en lumière les faits les plus obscurs. Ainsi, dernièrement, grâce à des recherches laborieuses, nous sommes arrivés à connaître le nombre exact des veuves qui ont passé sur le Pont-Neuf pendant le cours de l'année 1860 ».

La pièce que nous rencontrons aujourd'hui nous donne l'occasion de payer notre tribut à cette « science moderne et positive ». Profitons-en. Si l'objet de nos recherches est d'un intérêt moins palpitant, peut-être aurons-nous cependant réussi « à mettre en lumière quelques points obscurs ».

Le rôle le plus long des comédies en vers de l'ancien répertoire est celui d'Ésope, dans *Ésope à la Cour*. Ce rôle ne comprend pas moins de *douze cent vingt vers*.

Puis viennent ceux de Mascarille, dans *l'Etourdi* (1,038 vers), d'Ésope, dans *Ésope à la Ville* (1,034), de Philinte, dans *le Flatteur*, comédie oubliée de Jean-Baptiste Rousseau (940), et d'Arnolphe, dans *l'Ecole des Femmes* (903).

Les personnages les plus avantagés, au point de vue de la quantité, sinon de la qualité des vers, sont ensuite :

Le marquis de Lorgnac, dans *la Comtesse d'Orgueil*, de Thomas Corneille, 781.

Alceste, dans *le Misanthrope*, 777.

Dorante, dans *le Menteur*, 737.

Ariste, dans *le Philosophe marié*, de Destouches, 729.

Léandre, dans *le Philosophe amoureux*, du même Destouches, 720.

Le baron, dans *les Dehors trompeurs*, de Boissy, **700.**

Don Bertrand, dans *Don Bertrand de Cigarral*, de Thomas Corneille, 686.

Sganarelle, dans *le Festin de Pierre*, 685.

Cléon, dans *le Méchant*, 664.

Bernadille, dans *la Femme juge et partie*, de Montfleury, 645.

Lisette, dans *le Médisant*, de Destouches, 641.

M Le Blanc, dans *la Fille capitaine*, de Montfleury, 633; Don Pascal, dans *la Sœur ridicule*, du même Montfleury, 627.

Laurette, dans *la Mère coquette*, de Quinault, 620.

Mercure, dans *le Nouveau Monde*, de l'abbé Pellegrin, 618.

Julie, dans *la Coquette corrigée*, de La Noue, et Crispin, dans *Crispin musicien*, d'Hauteroche, 600.

Pour ne pas fatiguer le lecteur je me borne, au-dessous de ce chiffre de 600 vers, à citer quelques personnages remarquablement discoureurs de comédies célèbres:

Sosie, d'*Amphitryon*, 592 vers.

Julie, de *la Femme juge et partie*, 582.

Crispin, du *Légataire universel*, 579.

Damis, de *la Métromanie*, de Piron, 570.

Lisette, du *Glorieux*, de Destouches, 556.

Sganarelle, de *l'Ecole des maris;* Strabon, de *Démocrite*, de Regnard; le comte, de *Nanine*, de Voltaire, chacun 511.

J'appelle, en terminant, l'attention des amateurs de statistiques sur les deux particularités suivantes:

Ésope, dans *Ésope au Parnasse*, de Pesselier, dit à lui seul 559 vers sur les 1063 dont se compose la pièce.

La Suivante, de Corneille, est divisée en cinq actes qui contiennent chacun exactement le même nombre de vers: 340. Je ne pense pas qu'on trouverait dans tout le répertoire du Théâtre-Français un autre exemple d'une

symétrie qui n'est évidemment intéressante que par sa singularité.

17 décembre 1863.—Variétés: LA BELLE HÉLÈNE, opéra-bouffe en trois actes, paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique d'Offenbach.

Il y a dans notre littérature des deux derniers siècles une succession presque ininterrompue d'œuvres burlesques, satiriques ou dramatiques, dont l'antiquité fait les frais, succession qui commence au *Virgile travesti*, de Scarron, pour aboutir aux opérettes contemporaines, en passant par la *Lucrèce* de Regnard, l'*Alceste* de Dominique, l'*Homère travesti*, de Marivaux, *les Rêveries renouvelées des Grecs*, de Favart, et *les Petites Danaïdes*, de Désaugiers.

Depuis le père Vavasseur dont le traité *De ludicra dictione*, publié en 1658, est une fougueuse excommunication du burlesque, jusqu'à Léo Lespès déclarant sans rire, au lendemain de la représentation d'*Orphée aux Enfers*, qu'il avait dû, pour chasser le fameux souvenir de cette représentation, prendre, en rentrant chez lui « son vieil Homère », il s'est toujours trouvé des pédants ou des prudhommes pour stigmatiser ce genre littéraire.

Mais les défenseurs n'ont pas manqué non plus, et parmi les plaidoyers les plus spirituels figure celui du père d'un des auteurs de *la Belle Hélène*, Léon Halévy, qui, fidèle adorateur de la muse antique, crut cependant devoir excuser les irrévérences de son fils.

On l'eût bien étonné en lui disant alors que ce fils couronnerait un jour, à l'Académie, les traducteurs d'Homère. C'est là certes une réparation!

18 décembre 1843. — Odéon : **LE MÉDECIN DE SON HONNEUR**, drame en trois actes, en vers, imité de Calderon, par Hippolyte Lucas.

Cette pièce, bien qu'habilement faite, avait le défaut commun à presque toutes les œuvres de ce genre : c'était une imitation plutôt qu'une traduction du drame original.

Reste à savoir si une traduction littéraire n'eût pas choqué outre mesure ce que l'on est convenu d'appeler « le goût français ».

Le Médecin de son honneur, don Guttière, est l'Othello du théâtre espagnol. Mais, si l'objectif de Shakespeare et de Calderon est le même, montrer une âme humaine attaquée par la jalousie, quelle différence dans l'exécution !

Othello s'informe, demande des preuves, hésite, se dépense en paroles, se livre contre Desdémone à des invectives effrénées, puis se tue après avoir reconnu son erreur.

Sur un simple soupçon, don Guttière condamne dona Mencia à mort, froidement, tranquillement, et cette mort, qu'il décide sans phrases, est horrible.

Il va chercher, la nuit, un pauvre chirurgien du voisinage; il le conduit auprès de sa femme, que celui-ci trouve étendue sur son lit, la tête voilée, dans une chambre tendue de noir et éclairée par des torches funéraires. Puis, lui mettant le poignard sur la gorge, il l'oblige à ouvrir les veines de cette femme et à rester près d'elle jusqu'à ce qu'elle expire.

Lorsqu'enfin le roi, don Pèdre, l'avertit qu'il sait tout, il répond fièrement: « L'honneur, sire, ne se lave qu'avec du sang ». Et le roi pardonne, et personne ne paraît s'étonner de son pardon. Bien plus, don Guttière trouve aussitôt une femme disposée à prendre la place de celle qui n'est plus. « Considérez que ma main est pleine de

sang, dit-il à cette femme. — Peu m'importe ; je ne suis ni étonnée, ni effrayée. — Considérez que j'ai été le médecin de mon honneur, et que je n'ai pas oublié ma science. — Avec elle, vous guérirez ma vie, si elle devient mauvaise. — A cette condition, voici ma main. »

Cette dernière scène est d'une crânerie singulière. Mais ces mœurs sont-elles assez différentes des nôtres? Une simple substitution de mots, du reste, suffit à bien marquer cette différence. Le roi que met en scène Calderon dans *le Médecin de son honneur*, don Pèdre, a été surnommé par nous « le Cruel ».

Les Espagnols l'ont appelé « le Justicier ».

19 décembre 1850. — Comédie-Française : LE JOUEUR DE FLUTE, comédie en un acte, en vers, par Emile Augier.

Au temps où Edmond et Jules de Goncourt étaient critiques dramatiques, ils s'amusèrent un jour à rendre compte de la façon suivante des *Trois Amours de Tibulle*, comédie en vers de M. Tailhand :

« Voir, pour cette pièce, les comptes-rendus faits à l'occasion du *Moineau de Lesbie*, d'Armand Barthet ; d'*Horace et Lydie*, de Ponsard ; de *Sapho*, de Philoxène Boyer ; de *Sous les Pampres*, de Jules Lorin, etc. ».

Toutes ces petites pièces pseudo-grecques ou pseudo-romaines ont, en effet, un air de parenté, et, à distance, se confondent dans le souvenir.

Il existe une illustration très originale du *Joueur de flûte*.

Cette illustration, signée Flameng et primitivement publiée dans *l'Artiste*, sert d'en-tête à une intéressante brochure sur « le palais pompéien ». Elle représente une des répétitions, dans l'atrium de la maison romaine de

l'avenue Montaigne, de la représentation du *Joueur de flûte*, qui y fut donnée le 14 février 1860.

On y voit, ingénieusement groupés, les artistes chargés des quatre rôles de la comédie d'Augier, Geffroy, Samson, Got et Madeleine Brohan, et aussi mademoiselle Favart, pour qui Théophile Gautier avait écrit un prologue de circonstance. On y voit même les deux auteurs, Augier et Gautier, revêtus également de costumes antiques, et faisant répéter, dans ce singulier accoutrement, leurs interprètes.

Si l'on retrouvait cette illustration dans deux mille ans, que de brochures on ferait sur les costumes en 1850. Nos érudits ont dû plus d'une fois en faire autant pour les Grecs et les Romains.

20 décembre 1748. — Comédie-Française : **CATILINA**, tragédie en cinq actes, de Crébillon.

Les héros de tragédie passent communément pour être très discoureurs ; ils le sont, en effet, mais moins cependant que certains personnages de comédie auxquels on n'a pas fait la même réputation,

Ainsi, tandis que le rôle d'Ésope dans *Ésope à la Cour*, le plus long du répertoire comique, se compose de *douze cent vingt* vers, celui de Catilina, le plus long du répertoire tragique, n'en comprend que *huit cent quatre-ving-onze ;* et tandis que onze personnages comiques de l'ancien répertoire ont à dire plus de sept cents vers, aucun parmi les tragiques, Catilina excepté, n'en a à débiter autant.

Voici du reste, comme pendant à la liste que j'ai donnée plus haut, celle des rôles du répertoire tragique, classés d'après le nombre de vers dont ils se composent.

Ariane, dans *Ariane*, de Thomas Corneille, 696 vers.

Atrée, dans *Atrée et Thyeste*, de Crébillon, 671.
Idoménée, dans *Idoménée*, du même Crébillon, 67.
Pulchérie, dans *Pulchérie*, de Corneille, 643.
Médée, dans *Médée*, de Longepierre, 640.
Ulysse, dans *la Mort d'Ulysse*, de l'abbé Pellegrin, 611.
Spartacus, dans *Spartacus*, de Saurin, 608.
Mithridate, dans *Mithridate*, de Racine, 595.
Orosmane, dans *Zaïre*, 590.
Pyrrhus, dans *Pyrrhus*, de Crébillon, 563.
Caliste, dans *Caliste*, de Colardeau, 550.
Catilina, dans *Rome sauvée*, de Voltaire, 558.
Honorius, dans *Stilicon*, de Thomas Corneille, 654.
Vendôme, dans *Adélaïde Duguesclin*, de Voltaire, 550.
Cinna, dans *Cinna*, 532.
Andronic, dans *Andronic*, de Campistron, 530.

On voit que les personnages qui donnent leur nom aux tragédies sont presque toujours les plus libéralement partagés quant au nombre des vers. Cette règle souffre cependant de nombreuses exceptions, et l'une des plus curieuses est celle que nous fournit la tragédie de Rotrou intitulée *Cosroès*, dont le héros n'a que *quatre-vingt douze* vers à dire.

21 décembre 1822. — Comédie-Française : VALÉRIE, comédie en trois actes, de Scribe et Mélesville.

Un incident curieux signala la première représentation de cette comédie célèbre où depuis soixante-cinq ans se sont produites bien des actrices de talent, entre autres Sarah Bernhardt qui y a effectué son second début au Théâtre-Français, le 24 août 1862.

L'héroïne est, comme chacun sait, une jeune aveugle que son fiancé opère de la cataracte : « Une jeune demoiselle aveugle qui était au balcon, raconte un critique, a conti-

nuellement donné des marques d'une émotion si vive, que cet épisode de la représentation a été, pour beaucoup de personnes, aussi touchant que la pièce même. »

Comme toute les pièces dont le succès est très vif, *Valérie* inspira un certain nombre de parodies. Un biographe de Scribe, M. Moulin, a même dit, à tort, que l'auteur s'était critiqué lui-même dans une petite revue, *l'Enfer dramatique*, jouée au Vaudeville, sous le pseudonyme d'Eugène, quelques jours après la représentation de *Valérie*, et dont les véritables pères sont Théaulon et Ramon.

La plus gaie de ces parodies est celle qui fut jouée aux Variétés, le 29 janvier 1823, sous le titre de ***Monsieur Oculi***. Dans cette pièce, calquée sur celle de Scribe, un jeune médecin fait aussi l'opération de la cataracte ; seulement, comme il appartient à un petit théâtre et qu'il est, naturellement, supposé moins habile que son confrère de la Comédie-Française, il ne sauve qu'un œil à sa Dulcinée, qu'il laisse borgne.

22 décembre 1842. — Académie de musique : **LA REINE** DE CHYPRE, opéra en cinq actes, paroles de Saint-Georges, musique d'Halévy.

La Reine de Chypre nous offre un curieux exemple des exigences auxquelles les compositeurs les plus illustres sont quelquefois en butte de la part de leurs interprètes.

Le titre primitif de l'opéra était *le Chevalier de Malte*. Celui de *la Reine de Chypre* fut adopté, au dernier moment, par condescendance pour madame Stolz, que cette nouvelle dénomination flattait davantage. La partition fut aussi l'objet de nombreux remaniements imposés à Halévy par la cantatrice, Le matin même de la première représentation, il fallut couper dans l'ouverture

un allegro qui, disait-elle, défloraitsongrand air. Enfin, la pièce fut jouée, non sans peine, et il est juste de dire que sa principale interprète contribua grandement à son succès.

Ce succès se soutint pendant quinze ans, mais ne se retrouva plus lorsque, en 1877, M. Halanzier remit l'opéra d'Halévy au répertoire, où il cessa de figurer, probablement pour toujours, après trente-quatre représentations.

23 décembre 1854. — Théâtre-Italien : IL TROVATORE, opéra en quatre actes, paroles de Cammarano, musique de Verdi, représenté en France pour la première fois.

Il y a toujours intérêt et profit à rechercher les premiers comptes-rendus des œuvres célèbres. On est presque assuré de faire des trouvailles piquantes.

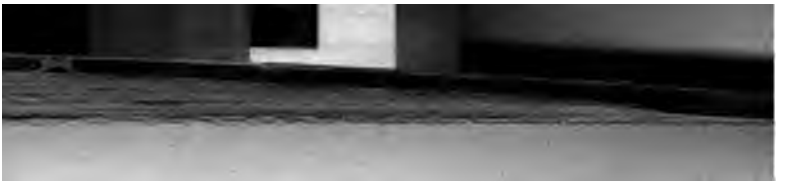
C'est ainsi qu'en consultant *la Gazzetta musicale* de Milan, nous avons noté cette phrase curieuse d'une lettre du correspondant de Rome, où *le Trouvère* fut donné pour la première fois, le 19 janvier 1853 :

« La musique est digne en tout de Verdi. Le rôle de la bohémienne est traité magistralement, avec cette *philosophie*, cette puissance de mélodie et d'*harmonie* qui le distinguent. »

« Philosophie », « puissance d'harmonie », comme ces mots que nous avons déjà vu employer au sujet de *Rigoletto*, caractérisent bien la seconde manière de l'auteur d'*Ernani !*

Le Trouvère alla aux nues le premier soir, et quelques morceaux, le *Miserere* surtout, eurent un succès prodigieux.

Peu d'amateurs et même peu d'artistes savent que cet admirable duo du *Miserere* qui se termine aujourd'hui en *adagio*, comme il a commencé, soutenu par la prière



lugubre du chœur, avait à l'origine pour coda un *allegro furioso* d'une inspiration assez chaleureuse, mais qui évidemment, devait nuire à l'effet d'ensemble du morceau.

C'est dans les anciennes transcriptions pour piano à quatre mains que se trouve cette coda, dont on chercherait vainement la trace ailleurs.

24 décembre 1852. — Comédie-Française : LE CŒUR ET LA DOT, comédie en cinq actes, de **Félicien Mallefille.**

Parmi les œuvres de Mallefille, ce « lutteur incorrigible », ce « Don Quichotte de la plume », comme l'a appelé quelque part M. Claretie, la plus amusante et peut-être la plus curieuse est cette comédie du *Cœur et la Dot*, qui participe un peu de tous les genres et se distingue spécialement par des qualités d'entrain et de gaîté qu'on n'eût jamais soupçonnées chez l'auteur de *Glenarvon* et des *Sept Enfants de Lara*.

Après trente-trois ans, les caractères des principaux personnages ont gardé leur relief et leur originalité, et, si la pièce était mieux pondérée, si l'intérêt ne faiblissait pas vers la fin, on reverrait sans doute encore avec plaisir Chavarot, l'avoué finaud et poltron, l'aimable couple de la grand'maman, madame Despériers, et de sa petite-fille Nanon « la chercheuse », et surtout le capitaine Baudrille, avec ses continuelles allusions à son fameux duel « sous un réverbère », type excellent de matamore, dont Got avait fait une étonnante création.

Mallefille avait combattu, au moment du coup d'Etat, dans les rangs des républicains. Or, il se trouva que l'empereur, qui ignorait cette circonstance, assista à l'une des premières représentations du *Cœur et la Dot*, et y prit tant de plaisir qu'aussitôt après son mariage,

il voulut réentendre la pièce avec l'impératrice. Il serait curieux de savoir ce que Mallefille pensa de cet honneur.

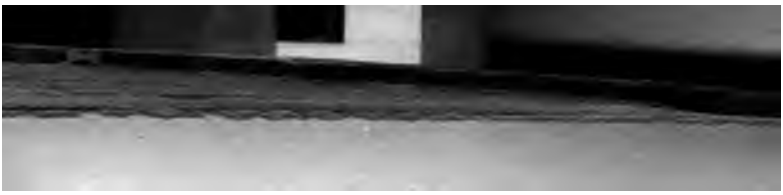
25 décembre 1851. — Théâtre-National (ancien Cirque) : BONAPARTE EN ÉGYPTE, drame militaire en cinq actes et dix-neuf tableaux, de Fabrice Labrousse.

Si l'on compare ce drame militaire, dont le succès fut très vif en son temps, à ceux dont on nous a régalés dans ces dernières années, on doit reconnaître que la recette de ce genre de pièces, telle que l'a donnée Fabrice Labrousse, est celle qui sert encore aujourd'hui.

Une intrigue romanesque quelconque, par exemple l'amour d'un officier « sorti du rang » pour une jeune fille d'une haute naissance, intrigue dans laquelle s'encadrent tant bien que mal une suite d'épisodes historiques; trois ou quatre faits d'armes, batailles, assauts de places fortes, charges de cavalerie, plus ou moins habilement mis en scène; des tirades bien senties, sans aucune prétention au style; comme personnages, un héros populaire, le maréchal de Saxe, Hoche, Marceau, Kléber, Napoléon, suivant les époques, autour duquel gravitent d'abord quelques braves à tous crins, puis un certain nombre de types dits humoristiques, un tambour imberbe, par exemple, fluet et malin, une vivandière, un Parisien loustic, un infirmier grotesque ; nous oublions un condiment indispensable, un ballet, « un divertissement », disent un peu présomptueusement les auteurs.

Voilà la composition de cette recette, dont Fabrice Labrousse a su combiner les éléments mieux que personne.

Il a eu en outre, sur ses imitateurs, une supériorité d'un autre ordre : il était impartial et s'arrangeait de



façon à ne blesser la susceptibilité de personne. C'est ainsi que dans *Bonaparte en Égypte*, le héros de la pièce n'est pas seul à accaparer les louanges ; tous les généraux du temps, sans distinction d'opinions, en ont leur part.

Le choix du cadre ne le préoccupait pas davantage. Pour la confection de sa vaste épopée, il avait mis indifféremment à contribution tous les régimes qui se sont succédé en France depuis le règne de Louis XVI jusqu'au second Empire. L'odeur de la poudre l'attirait, sous quelque gouvernement que partissent les coups de fusil. Il était avant tout « chauvin ».

26 décembre 1867. — Théâtre-Lyrique : **LA JOLIE FILLE** DE PERTH, opéra en quatre actes et cinq tableaux, paroles de Saint-Georges et Jules Adenis, musique de Bizet.

« Il est un chemin à prendre pour être apprécié en Allemagne, écrivait Mendelssohn en 1831 ; c'est celui qui passe par Paris. » Est-ce que, pour être apprécié à Paris, il faudrait maintenant passer par la Belgique ou par l'Allemagne ?

On est tenté de le croire quand on voit l'excellent accueil fait par le public parisien à des œuvres françaises comme *Hérodiade* et *Sigurd*, dont il n'a pas eu la primeur, ou comme *Carmen* et *le Roi l'a dit*, qu'il a dédaignées tout d'abord et dont la réputation s'est établie à l'étranger.

A cette seconde catégorie d'opéras méconnus à leur apparition, mais mieux jugés plus tard, appartiendra un jour ou l'autre *la Jolie Fille de Perth*, qu'on a représentée un peu partout en Europe, en attendant sa rentrée en France.

Le public a d'ailleurs applaudi maintes fois, — sans s'en douter, — un fragment de ce dernier ouvrage. Le

charmant menuet qui forme le troisième numéro de la délicieuse suite d'orchestre dite « deuxième suite sur *l'Arlésienne* », est extrait, en effet, de *la Jolie Fille de Perth*, où, joué dans la coulisse par un orchestre de danse, il accompagnait de la façon la plus piquante le duo chanté sur la scène par la bohémienne et par le duc.

Un de ces incidents bizarres qui amusent le public, mais qui sont généralement très préjudiciables aux intérêts des auteurs, signala la soirée du 26 décembre 1867.

Un employé de la maison d'édition où devait paraître *la Jolie Fille de Perth*, mécontent de l'attitude hostile de son voisin de stalle, la lui reprocha assez aigrement. Malheureusement, cet ami trop zélé avait choisi, pour se plaindre, le moment où se déroulait une scène très pathétique. Une querelle s'ensuivit qui ne nuisit pas peu à l'effet d'un des morceaux sur le succès desquels le compositeur comptait le plus justement. Trop de zèle nuit, et c'est le cas de dire qu'un sage ennemi vaut mieux qu'un imprudent ami.

27 décembre 1827. — Opéra-Comique : MASANIELLO ou LE PECHEUR NAPOLITAIN, opéra en quatre actes, paroles de Moreau et Lafortelle, musique de Carafa.

Ce remarquable ouvrage, injustement oublié, se fût sans doute longtemps maintenu au répertoire si son succès n'eût pas été éclipsé par celui de *la Muette de Portici*, dont le sujet était le même, et qui fut représentée deux mois après.

On s'est demandé si le hasard seul avait présidé à l'apparition simultanée des deux *Masaniello* de l'Opéra-Comique et de l'Opéra. Nous sommes assez disposé à le croire, en dépit de la singularité du fait.

Les sujets patriotiques et même insurrectionnels étaient en faveur à cette époque, et, sous le couvert d'allusions à l'émancipation de la Grèce, on offrait journellement au public le spectacle de soulèvements populaires. C'est ainsi qu'en moins de deux années on représenta à Paris cinq *Guillaume Tell*, sans compter l'opéra-comique de Grétry, qui porte ce titre et qu'on reprit avec un grand succès. L'épisode célèbre de l'insurrection napolitaine, après avoir déjà fourni un sujet d'opéra au compositeur anglais Bishop, en 1825, s'imposait donc, en quelque sorte, à l'attention des dramaturges.

Ajoutons un détail peu connu : Carafa appartenait à une famille illustre et comptait précisément parmi ses ancêtres une victime de ce soulèvement populaire. On ne manqua pas de relever cette particularité en rendant compte de l'opéra de *Masaniello*.

28 décembre 1857. — Bouffes-Parisiens : **BRUSCHINO**, opéra-bouffe en deux actes, livret arrangé par **Deforges**, musique de Rossini, représenté en France pour la première fois.

Les spectateurs de cette réprésentation qui connaissaient mal la biographie de Rossini, durent être très intrigués en voyant les musiciens de l'orchestre interrompre à plusieurs reprises l'exécution de l'ouverture pour frapper du bois de leur archet les abat-jour en fer-blanc de leurs pupitres.

Ces coups d'archet ont une histoire que nous résumerons en deux mots, car on l'a racontée souvent, mais presque toujours en la rapportant, à tort, à une autre partition de la jeunesse de Rossini, *la Scala di Seto*.

Le futur auteur du *Barbier de Séville* s'était un peu imprudemment engagé à mettre en musique un livret

que Cera, le directeur du théâtre de San Mosé, de Venise, devait lui fournir dans un temps donné. Celui-ci, apprenant que Rossini avait fait une promesse analogue à l'impresário de La Fénice, voulut se venger de ce qu'il considérait à tort comme un mauvais procédé, en remettant au jeune maëstro un libretto exécrable.

Contraint, malgré ses réclamations, de s'en inspirer, Rossini imagina à son tour de se moquer de Cera en introduisant dans l'ouverture les coups d'archet en question et en écrivant une partition dont pas un seul morceau n'était approprié à la voix et au talent des interprètes.

Gravement assis au pupitre du chef d'orchestre, il écouta sans sourciller la tempête de sifflets que déchaîna cette mystification, et dirigea jusqu'à la fin l'exécution de son opéra.

En revanche, il ne se dérangea pas lorsque, quarante-quatre ans plus tard, Offenbach, ayant eu l'idée d'exhumer cette partitionnette, le pria d'en surveiller les répétitions :

« Je veux bien laisser faire, répondit-il plaisamment, mais je ne veux pas être complice. »

29 décembre 1855. — Théâtre-Lyrique : L'HABIT DE NOCE, opéra-comique en un acte, paroles de d'Ennery et Bignon, musique de Paul Cuzent.

Le goût de la composition se concilie avec les occupations en apparence les moins musicales. Il nous serait aisé de citer un grand nombre de compositeurs qui, avant d'écrire des partitions ou après en avoir écrit, ont rempli des fonctions qui n'avaient rien d'artistique.

Tels, Chancourtois, M. Dautresme, déjà nommés, et mon homonyme, P. Soubies, élu représentant du peuple,

en 1848, après avoir fait jouer à Toulouse, avec succès, un opéra intitulé *la Bohémienne*.

Un seul cependant, croyons-nous, a préludé à la composition par des exercices équestres et cet artiste unique en son genre est Paul Cuzent, l'auteur de la musique de *l'Habit de noce*.

Sa hardiesse et son habileté lui avaient valu jadis de grands succès au Cirque-Olympique. Rentré dans la vie privée, après fortune faite, il se consacra à la musique et y réussit assez bien, puisque la presse s'accorda à trouver son œuvre de début convenablement écrite, sinon très originale, et que *l'Habit de noce* eut seize représentations.

Malgré ce succès relatif, l'auteur ne renouvela pas ou ne put pas renouveler sa tentative, et dut reconnaître, en fin de compte, qu'il est plus difficile encore de se maintenir sur l'affiche d'un théâtre que sur la selle d'un cheval.

30 décembre 1864. — Théâtre-Lyrique : **LA FIANCÉE** D'ABYDOS, opéra en quatre actes, paroles de **Jules Adenis**, musique d'Adrien Barthe.

On a souvent retracé le tableau des difficultés de tout genre que rencontrent les jeunes compositeurs avant d'obtenir seulement des directeurs la faveur d'une audition, au piano, de leurs œuvres.

« On a calculé, écrivait Fétis en 1827, que le nombre d'opéras *reçus* depuis 1740, dont la musique est faite et qui n'ont pas été joués, s'élève à plus de douze cents. »

Quel total n'atteindrait-on pas, si l'on pouvait donner la liste complète de tous ceux qui n'ont pas même été reçus et sont éternellement restés en portefeuille !

C'est pour atténuer ces obstacles, hélas ! trop réels, qu'une note du ministère des beaux-arts

introduisit, en 1863, dans le cahier des charges du Théâtre-Lyrique, une clause entraînant, pour le directeur, l'obligation de monter chaque année au moins une pièce en trois actes dont la musique aurait été composée par des pensionnaires ou anciens pensionnaires de Rome n'ayant encore eu aucun ouvrage joué à Paris.

Le premier livret mis au concours avait été tiré par M. Adenis d'un poème de lord Byron, combiné avec un acte de *Roméo et Juliette,* et la commission d'examen, présidée par M. Auber, décerna à l'unanimité le prix à la partition de M. Barthe, lauréat de Rome de 1854.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que cinq morceaux seulement avaient été désignés aux concurrents pour être mis en musique. C'est d'après ces cinq morceaux écrits simplement pour piano et chant que la commission rendit son verdict.

L'œuvre couronnée obtint un succès d'estime, justifié par une inspiration facile, agréable, mais peu personnelle ; puis, comme si un accord tacite fût intervenu entre l'administration des beaux-arts et la direction du Théâtre-Lyrique pour ne pas tenir compte de la clause tutélaire du cahier des charges de 1863, aucun nouveau concours ne fût ouvert. Les pauvres prix de Rome étaient encore une fois privés d'une occasion de se produire. Or, ainsi que le dit M. F. Lefranc dans ses « études sur le theâtre contemporain », les grands écrivains et les artistes, comme les grands généraux, se révèlent à l'improviste. Peu importe si, comme il l'ajoute plaisamment, il arrive qu'ils ne viennent pas quand on les attend.

Quatre jeunes artistes avaient concouru en même temps que M. Barthe dont *la Fiancée d'Abydos* est resté le premier et l'unique ouvrage.

Ces quatre artistes étaient : M. Conte, qui a donné, en

1874, un petit opéra-comique, *Beppo*; M. Samuel David, l'auteur de *Mademoiselle Sylvia* et de la *Fée des Bruyères;* enfin M. Théodore Dubois, et M. Paladilhe qui, l'un avec *Aben Hamet*, l'autre avec *Patrie*, ont pris place parmi les représentants les plus autorisés de l'école française actuelle.

On voit que M. Barthe avait affaire à forte partie.

31 Décembre 1855. — Gymnase : JE DINE CHEZ MA MÈRE, comédie en un acte, mêlée de couplets, par A. Decourcelle et Lambert Thiboust.

Les amateurs n'ont pas oublié cette jolie petite pièce de jour de l'an que les auteurs ont donnée, à dessein, évidemment, un 31 décembre.

L'héroïne, Sophie Arnould, ennuyée de dîner seule le premier jour de l'année, essaye en vain de retenir à sa table un ancien ami, son amant attitré, un voisin, sa camériste, le peintre Didier enfin, son camarade d'enfance; à chacune de ses demandes, elle reçoit l'invariable réponse : « Je dîne chez ma mère. » Didier lui propose, il est vrai, de l'emmener avec lui, vêtue de la robe de sa soubrette ; mais, après avoir accepté, elle se ravise, ne se sentant plus digne d'assister à ce dîner de famille.

Changez le nom de Sophie Arnould, nom assez mal choisi, par parenthèse, quant à la vraisemblance, et vous aurez une histoire vraie qui fut un jour contée à l'un des auteurs par une ancienne actrice des Variétés, Alice Ozy, et dont celui-ci s'empressa de faire son profit.

Autre particularité peu connue : la pièce avait primitivement deux actes, dont le second se passait chez Didier. Sophie se rendait au dîner de famille auquel le peintre l'avait conviée, se laissait conter fleurette par un jeune ouvrier émerveillé de sa beauté, et sauvait, chemin

faisant, de la séduction, une jeune fille qui allait se perdre et dont, avec sa triste expérience du mal, elle devinait les projets.

On ne saurait finir l'année par une meilleure action.

Cette fin d'année nous avertit aussi que notre tâche est à son terme. Nous avons feuilleté bien des livres, interrogé bien des souvenirs pour écrire cet ouvrage. Si le lecteur estime que le but que nous nous sommes proposé a été atteint, ce sera notre récompense. Nous n'aurons pas perdu toute notre peine et il n'aura pas perdu tout son temps.

FIN

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les titres des œuvres sont en PETITES MAJUSCULES, quand ces œuvres font l'objet d'une notice spéciale ; en *Italiques*, dans le cas contraire.
Les noms de personnes sont en caractères ordinaires.

A

A MOLIÈRE, 15.
A Napoléon III et à son vaillant peuple, 257.
A quoi rêvent les jeunes filles. 111.
Abbé (l'), 43.
Abbé Constantin (l'), 38.
Abbesse des Ursulines (l'), 351.
Abeille, 58.
Aben Hamet, 418.
Abon-Hassan, 390
About, 33, 219, 348.
Achard, 317.
Achille et Déidamia, 119.
Achille et Polyxène, 287.
ACROBATE (L'), 123.
ACTEURS DEPLACÉS (LES), 325.
Adam, 34, 35, 131, 143, 149, 166, 167, 196, 200, 211, 228, 278, 279, 280, 296, 302, 303, 310, 344, 356, 361, 362, 393.
Adélaïde Duguesclin, 407.
Adenis, 231, 412, 416, 417.
ADORABLE BELLE-POULE (L'), 122.
Adrienne Lecouvreur, 59.
Adrienne Lecouvreur, 134.
AFFAIRE DE LA RUE DE LOURCINE (L'), 95, 96.
Africain (l'), 250, 290.
AFRICAINE (L'), 40, 133, 134, 166, 218, 283.
Agamemnon, 203.
Agiotage (l'), 144.
Agioteur (l'), 144.
Agioteurs (les), 144.
AGNÈS DE CHAILLOT, 232.
Agrippine, 186.
Aïda, 166, 319.
Aïeule (l'), 291.
Aignan, 41, 56.
Ajo nell' imbarrazzo, 222.
ALADIN, 38, 39.
Alboize, 22, 73, 200, 320.
Alcée, 121
Alceste (Dominique), 403.
Alceste (Gluck), 300, 301.
Alcôve (l'), 340.
ALEXANDRE AUX INDES, 268, 269.
Alexis, 57.
Alger, 257.
ALINE REINE DE GOLCONDE (Berton), 278.
Aline reine de Golconde (Boieldieu, Donizetti, Dugazon, Monsigny, Schulz, Uttini), 278.
Allan (Mme), 110, 155.
Aloy, 188.
Alphonse XI, 322.
Alzire, 28.
Amant auteur et valet (l'), 119.
AMANT BOURRU (L'), 256.
Amants de Vérone (les), 209.
AMANTS IGNORANTS (LES), 118.
AMI DES FEMMES (L'), 69, 70.
AMI DES LOIS (L'), 2, 3, 243.
AMIE (UNE), 285.
Amigues (J.), 175.
Amour africain (l'), 191.
Amour conjugal (l'), 53.

Barnolt, 140.
Baron, 31, 32, 349.
Baron d'Albikrac (le), 205, 206.
Barra, 208.
Barré, 235.
Barré (L.), 96, 197.
Barré (P.), 96.
Barrère, 287.
Barretta (Mlle), 17.
Barrière (Th.), 59, 60, 87, 155, 156, 202, 223, 224, 323, 324.
Barroilhet, 80, 55.
Barthe, 4 6, 41
Barthélem 200.
Ba thet Arm.), 405.
Bas de laine (le), 7 .
Bataille (Ch.), 167
Bataille d'amour, 14.
Bâtard (le), 117.
Battez Philidor, 373.
Battu, 340.
Ba ère ro de), 48.
Bawr (Mme de), 119.
Bayard, 7, 30. 31. 141, 374.
Bearnais (le), 136.
Béatrice Censi, 220.
Beaubourg, 59.
Beaumarchais, 52, 87, 182, 215, 218. 219, 378. 386
Beaumont, 297.
Beaumoir (Mme de), 237.
Beaussire (Mme), 57.
Beauvallet, 71, 294.
Beauvallet (Léon et Frantz), 264.
Beauvau (prin e de), 84.
B auvau (p incesse de), 44.
Bébé, 222.
Becque, 1.
Beethoven, 53. 102, 103, 148.
Belfort (Mme), 122.
Bélia (Mlle), 140, 150.
Belle Hélène (la). 276, 386, 403.
Bellet, 45.
Bellini, 6. 20, 25.
Belloy (de), 170, 171.
Bellot, 316.
Belphégor 232.
Be nard 38. 39.
Benserade, 399.
Beppo, 118.
Béraud, 337.
Bergerat, 59, 285.
Bergère châtelaine (la), 295.
Berlioz, 20, 66, 185, 186, 207, 212, 216, 301, 329, 338, 339, 363.
Bernard 394.
Bernhardt (Sarah), 15, 407.
Berquin, 386.
Berrier, 205.
Berry (duc de), 128.
Berthel er, 335.
Bertin (Mlle), 7.
Berton, 50, 137, 138, 208, 214, 217, 278.
Berton (Ch.), 86.
Bertrand et Raton, 360, 361.
Bertuzzi, 35.
Bettine, 12, 111.
Beverlei, 224.
Bezanzoni, 7.
Bienfait anonyme (le) 263.
Bignon, 415.
Bilbaut-Vauchelet (Mme), 51.
Billard de Courgenay, 135.
Billet de Marguerite (le), 317.
Birch-Pfeiffer (Mlle), 7.
Bis (Hipp.), 244.
Bishop, 414.
Bitard, 305.
Bizet, 43, 67, 68, 116, 287, 318, 399, 329, 334, 412.
Blache, 215.
Blaise et Babet, 96.
Blaisot, 8.
Blanchard, 200.
Blanchard (Mme), 101.
Blanche de Provence, 137, 138.
Blangini, 316.
Blavet (E.), 185.
Blaze de Bury, 323, 337.
Blondelet, 154.
Bobillot, 230.
Bocage, 172, 377.
Bocage (P.), 152, 345.
Boccace, 331, 387.
Bœmo (il) 292
Bohémien (le), 60, 61.
Bohémienne (la), 6,
Bo ldieu, 13, 93, 137, 138, 206, 207, 278, 33 388, 393, 391.
Boileau, 8, 23, 335, 398.
Boisseaux, 40,
Boissy, 183, 226, 227, 402.
Boite au lait (la), 154.
Boito, 108.
Bonaparte, 229.
Bonaparte en Egypte, 411. 412.
Bonheur conjugal (le), 79, 230
Bonhomme jadis (le), 125, 126.
Bonjour (Cas.), 111, 277.
Bonnet, 42.
Bonnières (de), 159.
Bons voisins (les), 344, 345.
Bornier (de), 142.
Bossuet, 383.
Bottesini, 6.
Bouchardy, 311.
Bouffé, 8. 30, 31, 99, 289.
Bouffe et le tailleur (le), 143.
Boudoir (le), 318.
Bouilhet, 298, 299.
Bouille (Mlle), 340.
Bouillet, 16.
Bouilly, 53, 87, 122.

Boulanger (Mme), 140.
Boullard, 205.
Bourbon (connétable de), 293.
Bourgeois (Anicet), 91, 200, 290, 330, 346.
Bourgeois de Rome (*le*), 345.
Bourget, 70.
Boursault, 261 262, 401.
Bourse (la), 144, 145.
Bousquet, 173.
Bous enot, 122.
Bouvot, 129.
Boyer (Claude), 22, 129.
Boyer (Philoxène), 121, 135.
Bozacchi (Mlle), 23.
Brambilla (Mlle), 327.
Brassac (de), 61. 399.
Bravo (*le*), 143.
Brazier, 118, 138, 200, 291, 347.
Brébeuf, 109.
Breitkopf 297
Brémont, 81, 228.
Brési 79. 302
Bressi 32 181, 291.
Brigand napolitain (*le*), 105.
Brigands de Holstein (*les*), 105.
Brigands demoiselles (*les*), 105.
Brisebarre, 13, 188.
Brizard, 83.
Brohan (Aug.), 34.
Brohan (Madel.), 181, 183, 28 , 466.
Bruch (Max), 149.
Brueys, 165.
Brull, 139, 296.
Brunehaut, 56.
Brunet, 35, 289.
Brunet-Lafleur (Mme), 151,
Brunetière. 328.
Brunswick, 200, 317.
Bruschino, 241, 414.
Brutus, lâche César, 215.
Bulwer Lytton, 353, 354.
Burat, 173.
Burgraves (les), 7, 72, 127, 537.
Burgravi (*i*), 7.
Busnach, 44.
Bussière (Ch. de la), 213.
Bussine, 228.
Byron, 323, 417.

C

Cadet-Roussel, 178.
Café (le), 213, 214.
Cagnoni, 98.
Cagnotte (*la*), 96, 234, 270.
Caïd (le), 3, 266, 267.
Caignez. 316
Caïus Gracchus (Chénier), 187, 213.
Caïus Gracchus (Dartois), 220.
Calderon. 404, 405.
Calendal, 329.
Caligula, 317.
Caliste, 107.
Calomnie (la), 53.
Calonne (de), 336.
Calvé (Mlle), 140.
Camaraderie (*la*), 95, 361.
Camargo (la), 292, 293.
Camargo (*la*), 105.
Cambon, 57.
Cammarano, 403.
Camp des croisés (*le*), 186.
Campana, 7
Campistron, 407
Campra, 119, 192, 193, 195, 352, 353.
Canaple, 81.
Candeille, 189.
Candide, 305.
Cantatrice villane (*le*), 98.
Capendu, 155, 156.
Capitaine Fracasse (le), 208, 209.
Capitaine Henriot (*le*), 317.
Capoul, 40, 50.
Caprice (*un*), 6., 110, 111.
Caprices de Marianne (*les*), 111.
Caracalla, 66.
Carafa, 49, 257, 260, 361, 413, 414.
Caraguel, 318.
Caravane du Caire (la), 297, 342.
Cardillac, 60.
Cardinal Voltaire (*le*), 220.
Carmen, 67, 68, 329, 412.
Carmosine, 111.
Carmouche, 201, 202, 221, 288.
Carnaval de Venise (*le*), Campra, 193, 352.
Carnaval de Venise (*le*), A. Thomas, 266.
Carnaval des revues (le), 42.
Caron, 45.
Caron (Mme), 57.
Carré (Michel), 22, 88, 150, 166, 254, 308, 331.
Cartouche, 105, 106.
Cartouche, 105, 232.
Cartouche et Mandrin, 105.
Caruso, 98.
Carvalho, 34, 65, 88, 167, 257, 298, 301, 338.
Carvalho Mme), 65, 88.
Casimir (Mme), 88, 140, 171.
Castil-Blaze, 36, 58, 98, 129, 137, 211, 389.
Castor et Pollux, 189, 190.
Catel 92, 93
Catherine 138.
Cat-lina, 406.
Catrufo, 184, 185.
Caumont (de), 189.
Cause célèbre (*une*), 347.
Caverne (*la*), 50, 138.
Ce qui plaît aux femmes, 239.
Célibataire et l'homme marié (*le*), 381.
Céline la créole, 320.
Celler (Lulov), 194.
Cendrillon, 55, 56.

Centenaire de Napoléon Ier (le), 257.
Cera, 415.
Céron, 119.
César (Jules), 229.
César ou le chien du château, 99.
Chabanon de Maugris, 37.
Chabot, 2[illegible]0.
Chaîne (une), 361.
CHALET (LE), 302, 303, 314, 361.
Chamillac, 315.
Champ-Repus, 22.
Champein, 246.
Champfleury, 322.
Champmeslé, 39, 40.
Chancourtois, 60, 61, 415.
Chandelier (le), 111.
Changarnier, 97.
Chanson de Fortunio (la), 42, 340.
Chantepie, 379.
Chao-Kang, 184.
Chapuy (Mlle), 146.
Chardin, 177.
CHARIOT D'ENFANT (LE), 152.
Chariot de terre cuite (le), 152.
Charlemagne (A.), 144.
CHARLEMAGNE, 203, 204
CHARLES VI, 80, 81, 82.
Charles IX, 212.
CHARLOTTE CORDAY, 73, 91, 92.
Charly, 86, 302.
Charmeurs (les), 143.
Charpentier, 37.
Charpentier (Gust.), 363.
Charton-Demeur (Mme), 301.
Chasse du jeune Henri (la), 196.
Château de Kenilworth (le), 46.
Chateaubriand, 203.
Chatterton, 378.
Chavanges, 188.
Chénier (Jos.), 187, 242, 243, 287.
Chéri-Rose), 100.
Chéron, 75, 76, 382.
Cherubini, 137, 138, 195, 344, 387.
Chevalier, 163.
Chevalier (Mlle), 140.
Chevalier à la mode (le), 281.
CHEVALIER D'ESSONNE (LE), 330.
Chevalier de Maison-Rouge (le), 312.
Chevalier de Malte (le), 408.
Chevalier Jean (le), 298.
Chevalier joueur (le), 333.
Cheveu blanc (le), 37.
Chevreuil (le), 315.
Chevrier, 59.
Chiaramonte, 7.
CHIMÈNE, 365, 366, 367, 395.
Chimères (les), 69.
Chivot, 116.
Chollet, 140.
Choron, 295.
Choudens (Ant.), 113.
Christine, 162.
Christophe Colomb, 350.
Cicéri, 263.
Cicéron 230.
Cico (Mlle), 140, 150.
Cid (le), Corneille, 124, 180, 206, 382.
Cid (le), Gevaërt, Maillart, 365.
Cid (le), Massenet, 365, 379, 380.
CID DE CORNEILLE (LE), 205.
Cigüe (la), 254.
CINESE RIMPATRIATO (IL). 191.
Cinna, 407.
Cinq semaines en ballon, 174.
Clairon (Mlle), 268.
Clairville, 66, 91, 214, 251, 252.
CLAIRVIN PÈRE ET FILS, 230, 254.
Clapisson, 331.
Clapisson, 40, 41, 65, 66, 167, 266, 267.
Clarette, 86, 375, 410.
Clarisse Harlowe, 301.
Clarisse Harlowe (Bizet), 329.
Clavaron, 205.
Clef d'or (la), 143.
Clefs de Paris (les), 136.
Clément, 204.
Clément (F.), 51, 211.
Cléopâtre, 73.
Cléopâtre (Mme de Girardin), 130.
Cléopâtre (Mancinelli), 287.
Cléopâtre (Soumet), 79.
CLERMONT, 99.
Clymène, 187.
Clytemnestre, 80.
Cœdès, 45, 166.
Carlina, 290.
CŒUR ET LA DOT (LE), 410.
Cogniet (L.), 223.
Cogniard, 200, 251, 252.
Cohen (J.), 29.
Colardeau, 407.
Colbert-Chabannais (Mis de), 7.
Collé, 17, 18, 135.
Collin d'Harleville, 282, 376.
Colon (Jenny), 171.
Colson, 317.
COMÉDIEN D'ÉTAMPES (LE), 198, 199.
Comédiens (les), 188.
COMTE HERMANN (LE), 371, 372.
COMTE ORY (LE), 166, 179, 262, 263.
Comtesse d'orgueil (la), 401.
Condé, 294.
Confession (la), 43.
Conjuration d'Amboise (la), 299.
Conjuration de Fiesque (la), 44.
CONNÉTABLE DE CLISSON (LE), 41.
Constant (Benj.), 203.
Contat (Mlle), 242, 258.
Conte, 417.
Conte d'Avril, 330, 349.
Contes d'Hoffmann (les), 191.
Coppée, 14,
COPPELIA, 23, 165, 166.
Coquelin, 15, 22, 37, 159, 183, 196, 275.

Coquelin cadet, 288, 325.
Coquette corrigée (la), 402.
Coraldi, 291.
Coras, 161.
CORIOLAN, 58.
Cormon, 88, 308, 331.
Corneille, 77, 115, 116, 124, 125, 161, 172, 180, 187, 205, 206, 290, 291, 346, 349, 365, 367, 382, 383, 384, 394, 398, 402, 407.
Corneille (Thomas), 58, 124, 165, 186, 205, 206, 401, 402, 406, 407.
Correspondance (la), 119.
Così fan tutte, 88.
Cosroès, 407.
Coupart, 263.
Coupe et les lèvres (la), 111.
Couperin, 177.
Cour de Célimène (la), 266.
Cour du roi Pétaud (la), 176.
Courcelle (de), 143.
Courcy (de), 162, 200, 201, 202, 221.
Cournol, 121.
Couturières (les), 289.
Crâne sous une tempête (un), 118.
Crébillon, 9, 188, 346, 406.
Cresson ois, 196.
Crime et châtiment, 152.
Crisafulli, 223, 224.
Crispin médecin, 284.
Crispin musicien, 102.
Croix d'or (la), Brull, 139, 296.
Croix d'or (la), Rougemont, 138.
CROIX DE L'ALCADE (LA), 272, 273.
Croizette (Mlle), 37.
Croquignole XXXVI, 222.
Crosnier, 105.
Crosti, 88.
Cui, 7.
CURIEUSES (LES), 328.
Custines (de), 220.
Cuvelier, 29, 135, 346.
Cuzent, 115, 416.
Cyrano de Bergerac, 186.

D

Da Ponte, 322.
Dabadie, 57.
Daiglemont, 273.
Dalayrac, 90, 143, 212.
Dame aux camélias (la), 152, 372.
DAME BLANCHE (LA), 140, 296, 361, 392.
Dame de Lyon (la), 353.
DAMES CAPITAINES (LES), 176, 177.
Damnation de Faust (la), 20.
Damoreau (Mme), 128.
Danchet, 149, 192, 352.
Dancourt, 144, 269, 270, 280, 281.
Dangeau, 27.
Dante, 171, 201, 205.
Darcours, 185.
Dargomijsky, 7.
Dartaux (Mme), 122.
Dartois, 136, 200, 220.
Dauberval, 392, 393.
Daudet (A.), 29, 30, 135, 222, 223.
Dautresme, 60, 415.
Dauvergne, 182.
David, 171.
David (Fél.), 150, 151, 329.
David (Louis), 216.
David (Sam.), 418.
Déaddé, 173.
Debruyère, 273.
Decomberousse, 129.
Decourcelle, 293, 294, 418.
Defforges, 222, 240, 414.
Dehors trompeurs (les), 402.
Déjazet (Virginie), 60, 257, 258, 267, 305, 375.
Delaforest, 25.
Delaistre, 311.
Délassements de l'âme sensible (les), 216.
Delaunay, 8, 32, 126, 170, 171, 183.
Delavigne (Arth.), 328.
Delavigne (Casim.), 9, 76, 80, 188, 382.
Delavigne (Germain), 63, 80, 257, 258, 329, 369.
Delestre-Poirson, 262.
Delibe (Léo), 165, 257.
Deligne-Lauters (Mme), 317.
Delille, 132, 203, 241.
Delli Maria, 26.
Delprat, 191.
Demi-monde (le), 2.
Démocrite, 402.
Demoiselle d'honneur (la), 167.
Demoiselles de Saint-Cyr (les), 37, 161.
DÉMON DU JEU (LE), 223, 224.
DÉMOPHON 287.
Démosthènes, 239.
Denis (Mme), 83.
Denise, 230.
Derey, 216.
Derivis, 57, 327.
Derley, 91.
DERNIER JOUR DE POMPEI (LE), 297, 298.
Dernière heure d'un condamné à mort (la), 184.
Dernière idole (la), 30, 135, 222.
Derosnes (Bernard), 209.
Déroulède, 183, 184.
Désaugiers, 187, 259, 281, 282, 283, 403.
Desboulmiers, 195.
Desboutin, 75.
Descazeaux Des Granges, 150.
Deschamps, 216.
Deschamps (Rose), 159.

Deschanel, 328.
Désert (*le*), 151, 160.
Déserteur (*le*), 196, 356, 385.
Désespoir de Jocrisse (*le*), 225.
Desforges, 34, 35, 148.
Désiré, 116.
Deslandes (P.), 173, 200.
Deslandes (Raym.), 193, 323.
Desmarets, 362.
Desnoiresterres, 83, 144.
Desnoyers, 220, 351, 358, 359.
Despléchin, 57.
Despréaux, 77.
Desrieux, 216.
Destouches (A.), 36.
Destouches (Néricault), 187, 401, 402.
Desvergers, 78, 105.
Dot (*le*) *de cœur* (*les*), 321.
Deux aveugle (*les*) 241, 315.
Deux chasseurs et la laitière (les), 231.
Deux gendres (les), 252, 253.
Deux Jocrisses (*les*), 225.
Deux journées (*les*), 387.
Deux Mahométans (*les*) 220.
Deux ménages (*les*), 37.
Deux orphelines (*les*), 29 , 324, 347.
Deux Reines (*les*), Gounod, 287.
Deux Reines (*les*), Monpou, 247, 248.
Deux sœurs (les), 254.
Devienne, 213.
Devin de village (*le*), 252.
Dezède, 96.
Dézobry, 16.
Diable à quatre (*le*), 166.
Diable amoureux (*le*), 177.
Diable au moulin (*le*), 332.
Diable y perdrait son latin (*le*), 201.
Diache, 122.
Diane et Endymion, 329.
Dica-Petit (Mlle), 217.
Diderot, 51, 52.
Didier, 200.
Didier (Rosa), 159.
Didon (Bianchini), 316.
Didon (Charpentier), 363.
Didon (Piccini), 268, 362, 365.
Didone abbandonata, 363.
Dietsch, 351, 355.
Dieu et la bayadère (*le*), 166.
Dieulafoi, 281, 285.
Dimitri, 112, 248.
Dîner de Madelon (le), 187, 281, 282, 283.
Dion Boucicaut 209.
Ditters dorff, 367, 368.
Divine epopée (*la*), 80.
Divorce (le), 84.
Djaha-Ara, 7.
Docteur amoureux (le), 335, 336.
Docteur et apothicaire, 368.
Docteur Miracle (*le*), 116, 334.
Dolorès, 298, 299.
Dom Sébastien, roi de Portugal, 359.
Domestiques (les), 193.
Dominique, 232, 403.
Domino noir (*le*), 140, 296, 361.
Don Bertrand de Cigarral, 402.
Don Bucefalo, 98.
Don Césard Bazan 379, 380.
Don Garcie Navarre, 36, 37.
Don Gregorio, 222.
Don Juan, 45, 88, 166, 322.
Don Juan d'Autriche (Cas. Delavigne, Drouineau), 204.
Don Pasquale, 339, 360.
Donizetti, 7, 114, 155, 166, 222, 278, 339, 359.
Donna Aurora, 14.
Donna di genio volubile (*la*), 138.
Donnet (Cardinal), 13.
Dorus, 128.
Dorus-Gras (Mme), 57, 81, 128, 300, 370.
Dorval (Mme), 171, 172.
Dorvigny, 225.
Dorvo, 91.
Dostoïewsky 52.
Dot de mlle de la, 397.
Double échelle (la), 265, 266.
Doucet (Cam.), 180.
Dragons de Villars (*les*), 89.
Drame de la rue de la Paix (*le*), 316.
Dreyfus, 122.
Dreyfus (Abr.), 118, 373.
Droit du seigneur (*le*), 273.
Drouin au, 204, 205.
Droz (Alfr.), 191.
Drugue, 351.
Du Belloy, 113, 146.
Dubois, 16, 17.
Dubois (Théod.), 418.
Duboys, 274.
Dubuisson, 189.
Duc Job (le), 347, 348.
Du Camp (Maxime), 299.
Ducange, 91, 224.
Ducasse (Mlle), 151.
Duchesnois (Mlle), 171.
Duchesse de Guise (*la*), 44.
Duchesse de Montemayor (*la*), 387.
Ducis, 60.
Ducis, 110, 203.
Duclos (Mlle), 32.
Duflot, 200.
Dufresny, 28, 58, 159, 333, 331.
Dugazon, 242.
Dugazon (Gust.), 278.
Duguerret (Mme), 279.
Du Locle, 365, 380.
Dumaine, 86.
Dumaniant, 313.
Dumanoir, 66, 91, 173, 200, 252, 379.

Dumas (Ad.), 186.
Dumas (Alexandre), 37, 43, 44, 92, 130, 161, 162, 200, 336, 337, 345, 347, 351. 361, 371, 372.
Dumas (Alexandre) fils, 1, 20, 47, 48, 69, 134, 145, 152, 234, 254, 286, 337.
Dumas (Mme Marie), 392.
Dumersan, 200, 253.
Duni, 231
Dunoyer (Mme), 217.
D parc de Lochmaria, 136.
Dupaty 90 2. 220.
Dupeuty, 38. 62, 330.
Dupin, 60, 200, 258, 266, 267, 384, 385.
Duponchel, 370.
Dupont (Mlle), 72.
Duport, 7. 215.
Duprato ..., 257
Duprez Alf., 267.
Duprez (Gilb.), 80, 81, 82, 149, 215.
Dupuis, 315.
DUPUIS ET DESRONAIS, 17.
Durand et Durand, 230.
Durantin, 20, 21.
Durant n, 2 .
Duret (Mme), 55.
Duroc, 216.
Duru, 116.
Dutacq, 373.
Dutens, 22.
Duterle, 57.
Duval (Alex.), 26, 50, 51. 247, 376, 382.
Du Vaure, 255.
Duvernay (Mlle), 171.
Duvert, 224, 231, 372.
Du Vaure, 255.

E

Echec et mat, 345.
Ecole des femmes (*l'*), 77, 401.
Ecole des maris (*l'*), 402.
Ecole des mères (*l'*), 12.
Ecole des vieillards (*l'*), 76, 382.
ECOLE DU MONDE (L'), 8, 9.
Ecole du scandale (*l'*), 76, 382.
Edmond (Ch.), 250, 290.
Egmont, 287.
ELÉPHANT DU ROI DE SIAM (L'). 210.
Elisa, 387.
Elisabeth (Mme), 113.
EMILIE, 54, 55.
Empire de l'amour (*l'*), 61, 399.
Empis, 33, 34, 121, 144.
Enfant du régiment (*l'*), 17.
Enfant prodigue (*l'*), 388, 389.
Enfer dramatique (*l'*), 408.
Enlèvement au sérail (*l'*), 88, 368.
Ennery (d'), 200, 235, 236, 289, 286, 291, 304, 347, 379, 380, 415.
ENTRÉE DE HENRI IV A PARIS (L'), 135, 136.
Envieux (*l'*), 91.
Epreuve (*l'*), 12.
EPREUVES DU RÉPUBLICAIN (LES), 246.
Erckmann-Chatrian, 146, 190.
Erinnyes (*les*), 143, 287.
Ernani (Bellini), 6.
Ernani (Mazzucato), 6.
ERNANI (Verdi), 6, 409.
ERNELINDE, 373.
E nest, 221
Erreur n'est pas compte, 201.
ESBAHIS (LES), 49, 50.
Eschyle, 101.
Esclave (*l'*), 46.
Escousse, 377, 378.
Escudier (L.), 179, 209.
Esmeralda (Campana, Dargomijsky, Goring Thomas, Lebeau, Mazzucato Poniatowski, Wetterhan), 7.
ESOPE A LA COUR, 401, 406.
Esope à la ville, 401.
Esope au Parnasse, 402.
Essler (Fanny), 291.
Essler (Jane), 210, 302.
ESTHER, 27, 28.
Estoile (l'), 43
Etats de Blois (*les*), 90.
Etienne, 38, 55, 56, 90, 128, 252, 253, 331.
Etourdi (*l'*), 379, 401.
ETRANGÈRE (L'), 47.
Eugène, 408.
Europe galante, (*l'*), 352.

F

FABIENNE, 276, 277.
Fagan, 150, 168, 318.
FAIS CE QUE DOIS, 291.
Falcon (Mlle), 57 370.
Famille Benoiton (*la*), 85.
FAMILLE GLINET (LA), 225, 226.
Famille improvisée (*la*), 372.
Fanatico per la musica (*il*), 98.
FANCHONNETTE (LA), 65, 66, 267.
FANTASIO, 111, 260.
Fargueil (Mme), 86, 385.
Farin, 272.
Farinelli, 35.
Farre (Gde), 391.
Farruck le Maure, 377.
Faure, 123.
Faure (Ach.), 375.
Faure (J. B.) 45.
Fausse adultère (*la*), 235.
Fausses alarmes (*les*), 169.
Fausses bonnes femmes (*les*), 99.

Fausses confidences (les), 12, 343.
Faust, 85, 103, 166, 303, 319, 329, 393, 400.
Faustine, 299.
Faux bonshommes (les), 99.
FAUX SAVANT (LE), 255.
Favart, 258, 403.
Favart (Justine), 269.
Favart (Marie), 167, 291, 406.
Favières, 278.
Favorite (la). Donizetti, 155, 166, 331, 370.
FAVORITE (LA), Scribe, 155.
Fay (Léontine), 258.
Fayolle, 295.
Febvre, 181.
Fée des bruyères (la), 10, 418.
Félix (Dinah), 159.
Félix (Lia), 302.
FÉLIX, 355, 556.
FEMME A DEUX MARIS (LA), 290, 291, 311.
Femme de Tabarin (la), 173.
Femme juge et partie (la), 402.
FEMMES SAVANTES (LES), 76, 77, 78.
Fénelon, 293.
Féréol, 110.
Ferrari, 121.
Ferraris (Mlle), 94.
Ferrier (Paul), 173.
Ferrucci (Mme), 45.
Féru, 91.
Ferville, 31.
Feste de Mirsa (la), 55.
Festes d'Hébé (les), 121.
FESTES VÉNITIENNES (LES), 192, 193.
Festin de pierre (le), 102.
Fête de l'empereur (la), 257.
Fête de Néron (une), 267.
FÊTES NOCTURNES DU COURS (LES), 280, 281.
Fêtes de Paphos (les), 399.
Fétis, 416.
Feuchère, 57.
Feuillet (O.), 123, 152, 345.
Féval (P.) 365.
Feynhine (Mlle), 62.
FIANCÉE D'ABYDOS (LA), 416, 417.
FIANCÉE DU BRIGAND (LA), 197, 198.
Fiancée du roi de Garbe (la), 40.
Fidelio, 53, 339.
Figaro, 215.
FIGURANTE (LA), 266, 267.
Filastre, 57.
Fille capitaine (la), 402.
FILLE DE L'AVARE (LA), 7, 8, 31.
Fille de madame Angot (la), 117.
Fille des bois (la), 104.
Fille du roi René (la), 100.
Fille muette des bois (la), 104.
Filleul, 307.
FILLEUL DE POMPIGNAC (LE), 145, 251.
Fioravanti, 98.
Fitz-James (Nathalie), 212.
Fix (Mlle), 126.
Flameng, 405.
Flatteur (le), 401.
Fledermaus (die), 286.
FLEUR DE THÉ, 116.
Fleury, 128.
Fleury (Ab.) 96.
Fleury (Arth.) 205.
Floquet, 283, 284.
Flottow (de), 44, 143.
Flourens, 53.
Flûte enchantée (la), 88, 213.
Foi, l'espérance et la charité (la) 268.
Foignet, 267
Foire de Smyrne (la), 342.
Foire Saint-Germain (la), 307.
FOLIES DRAMATIQUES (LES), 66, 252.
Fontanes, 92.
Fontenelle, 124.
Forge des châtaigniers (la), 271.
Formosa, 234.
Fortunio, 212.
Fouché, 153.
Foucher (Paul), 46, 354, 355.
Fouque (O.), 184.
Fourbe (le), 97.
FOURCHAMBAULT (LES), 112.
Fournel, 58.
Fournier (Ed.), 178, 257.
Fournier (Marc), 202, 229.
Fournier (Narcisse), 145.
FRA DIAVOLO (Auber). 28, 29, 105, 361.
Fra Diavolo, (Cuvelier), 29
FRANÇAIS A LONDRES (LE), 226, 227.
France (la), 257.
Francesca di Rimini, 205.
Francillon, 48.
Francis, 310.
Francœur, 195.
François 1er, 293, 294.
François (Alph.), 145.
FRANÇOISE DE RIMINI (Drouineau), 204, 205.
Françoise de Rimini (Berrier, Clavaron, A. Fleury, A. Lemercier, Ostrowski, de Sède, Silvio Pellico), 205.
Françoise de Rimini (H. Gœtz, A. Thomas), 205.
Franconi (Ad.), 58, 210, 211.
Franconi (Vict.), 211.
Frascati, 118
Freischütz (le), 166, 389, 390.
Frère aîné (le), 223.
FRÈRE ET LA SŒUR JUMEAUX (LE), 349.
Frère et sœur, 374, 375, 376.
Fréron, 264.
Fries (Comtesse de), 300.
Frileuse (la), 40.

Fronton (le père), 80.
Fruit défendu (*le*), 231.
Fry, 7.
Fulgence, 381, 382.
Fusaïlles de l'honneur (*les*), 233.
Furpille, 173.
Furst, 151.
Fuzelier, 99, 29..

G

Gabrielle, 131.
Gabrielle de Passy, 113.
Gabrielle de Vergy, 113.
Gabri Li, 242.
Gabussi, 6.
Gaillard, 15, 195.
Galant coureur (*le*), 119, 232.
Galilée, 12.
Gallet (L.), 122.
Galli-Marié (Mme), 68, 88.
GAMIN DE PARIS (LE), 30.
Gardel, 11, 55, 398, 399.
Gardy, 169.
Garnier (Ch.), 45, 386.
Gaspard, 15.
Gaspardo le pêcheur, 311.
Gastineau, 222.
Gastine, 257.
Gastronome sans argent (*le*), 198.
Gaul, 149
Gauthier (Gabrielle), 315.
Gautier (Eug.), 22, 23, 143, 257.
Gautier (Théophile), 8, 18, 67, 72, 91, 130, 159, 170, 176, 177, 209, 212, 240, 271, 311, 333, 340, 351, 406.
Gaveaux, 53, 143.
Gay (Sophie), 98.
Gavarré, 25, 359.
Geffroy, 237, 406.
Geletin, 144
Gendre de M. Poirier (*le*), 2, 269, 396.
Geneviève, 17, 329, 361.
Genlis (Mme de), 331.
Gentil-Bernard, 189.
Geoffroy, 286.
Geoffroy (J. L.), 73, 109, 110.
Geôlier de soi-même (*le*), 58, 186.
George Dandin (E. Mathieu), 91.
GERMANICUS, 90.
Gervais, 231, 256, 257, 317, 331, 365.
Gil Blas, 167.
Gille (Ph.), 11, 42, 173, 202, 329, 373.
Gilles de Bretagne, 142.
Gilles ravisseur, 65.
Ginisty, 152.
Gioconda, 7, 108.
GIRALDA, 143, 228, 361.
Girardin (E. de), 134, 135, 254.
Girardin (Mme de), 129.
Girondins (*les*), 92.
Gironette (*la*), 273.
Giselle, 166.
Giuramento (*il*), 7.
Glenarvon, 410.
Glorieux (*le*), 402.
Glover (Howard), 7.
Gluck, 102, 103, 189, 281, 300, 301.
Gnecco, 98.
Gœthe, 108, 198, 303, 374, 376.
Gœtz (H.), 205.
Goldmark, 108.
Gogol, 392
Goizet, 342.
Goldoni, 78.
Gomès, 7.
Goncourt (E. et J. de), 277, 405.
Gondinet, 15, 39, 200, 201.
Gossec, 37, 195, 196
Got, 37, 273, 294, 406, 410.
Gothi, 392.
Gounod, 22, 85, 109, 149, 166, 287, 297, 303, 329.
Gourdin, 88, 150.
Gozlan, 126, 282, 283, 320, 387.
GRAMMAIRE (LA), 231, 235.
Gran Cid (*il*), 365.
Grande duchesse de Gerolstein (*la*), 176.
Grandes demoiselles (*les*), 200.
GRANDEUR ET DÉCADENCE DE M. JOSEPH PRUDHOMME, 372.
Grandier (Urbain), 352.
Grands enfants (*les*), 321.
Grangé (Eug.), 42, 131, 193, 368.
Granger (Mme), 325.
Granier (Jeanne), 122, 123.
Granville, 214.
Grassot, 271.
Grassot embêté par Ravel, 125.
Grassot tueur de lions, 125.
Graziella, 143.
GRAZIOSA, 91.
Grenet-Dancourt, 288.
Grenier, 154.
Gresset, 131, 132.
Grétry, 5, 50, 54, 55, 135, 143, 204, 237, 296, 297, 332, 333, 342, 367, 373, 414.
Gretry (Mlle), 237, 238.
Grevin, 49, 50.
Griboïedof, 392.
Grignon, 340.
Grimod de la Reynière, 61.
GRINGOIRE, 196.
Grisar, 17, 329.
Griselidis, 329.
Grisi (Julia), 340.
Grivot, 140, 216.
Guêpes (*les*), 217.
Guérault-Lagrange, 335, 336.
Guérin (Eustache), 11.

Guérin (Nicolas), 11, 12.
Guerra, 211.
GUERRE OUVERTE, 313, 314.
Guerrero, 71.
Gueymard (Mme), 45, 317.
Guichard, 22.
Guillard, 5 365, 382, 384.
GUILLAUME ET MARIANNE, 374.
GUILLAUME TELL (Rossini), 36, 166, 79, 96, 221, 244, 245, 319, 414.
GUILLAUME TELL (Strunz), 184.
GUILLERY,
Guinot (E.), 98.
Guinoyseau, 351.
Gustave III, 166.
Guzla de l'Emir (*la*), 329.

H

HABIT DE NOCE (L'), 415, 416.
Habit vert (*l'*), 111
Haine (*la*), 85, 305.
Hainl (G.), 313.
Halanzier, 45, 409.
Halévy (From.), 57, 58, 80, 160, 166, 291, 361, 388, 408, 409.
Halévy (Léon), 315, 403.
Halévy (Lud.), 37, 67, 130, 257, 276, 286, 343, 381, 403.
Hamlet (Hignard), 19.
Hamlet (Thomas), 19, 166, 266.
Hapdé, 267.
Harel, 358.
Hârtel, 297.
Haute Ecole, 379.
Hauteroche, 281, 402.
Haydn, 120, 151.
Hector, 138.
Heinefetter (Mlle), 57.
Heinsius, 397
Hélène Peyron, 299.
Hellé, 284.
HÉLOISE PARANQUET, 20.
Henri, 184.
Henri V 35, 136.
Henri IV, 153.
Henri VIII, 243.
HENRI III ET SA COUR, 43, 44.
Henriette Maréchal, 217, 277.
Heu-, 81.
Héquet (Gust.), 66.
HÉRITAGE DE M. PLUMET (L'), 155, 156.
Héritage de Perdrivol (*l'*), 75.
HÉRITIERS (LES), 376.
Héritiers Michau (*les*), 136.
Héritiers Rabourdin (*les*), 156.
Hernani, 220, 391.
Hérodiade, 412.
Herold, 79, 140, 143, 306, 394.
Hésione, 352.
Hetman (*l'*), 184.
Heure de Jocrisse (*une*), 225.
Heure de mariage (*une*), 143.
HEUREUSEMENT, 378, 379.
Heylli (G. d'), 16, 201.
Hiemer, 104.
Hignard, 18, 19.
Hillemacher (Pl et L.), 43, 137.
Histoire ancienne, 231.
Histoire d'un drapeau, 235.
Hoche, 411.
Hœser, 197.
Hollandais volant (*le*), 355.
Homère, 403.
Homère travesti, 103.
HOMME A BONNES FORTUNES (L'), 31, 32.
Homme à trois visages (*l'*) 290, 312.
Homme qui court après la fortune (*l'*), 306
HOMME A SENTIMENTS (L'), 75, 76.
HOMME DE RIEN (UN), 130,
Honnêtes femmes (*les*), 1.
Honneur et l'argent (*l'*), 240.
Horace.
Horace, 188, 291, 382.
Horace et Lydie, 405.
Horaces (*les*), Noverre, 383.
HORACES (LES), Salieri, 382, 383, 384, 395.
Hostein, 236.
Houssaye (A.), 33, 72, 122, 125, 130.
Hugo (Victor), 6, 7, 9, 46, 47, 53, 72, 80, 127, 152, 203, 218, 229, 236, 286, 299, 339, 353, 394, 397.
Hugo (Mme Victor), 46, 47.
Hugo (Eug.), 60.
Huguenots (*les*), 58, 63, 153, 166, 191, 291, 370.
Hus (Mme), 238.
Hyacinthe, 286.
Hymm (Mme), 128.
Hypocondriaque (*l'*), 285.

I

Idoménée, 407.
If de Croissey (*l'*), 139.
IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE, 110, 111, 112.
Il ne faut jurer de rien, 37, 111.
Ile des hermaphrodites (*l'*), 43.
Imbert, 113.
INAUGURATION DU THÉATRE-FRANÇAIS (L'), 113.
Indifférents (*les*), 316.
Indy (d'), 159.
Inès de Castro, 150, 232.
Intimités (*les*), 14.
Intrigue des carrosses à cinq sols (*l'*), 163.
IPHIGÉNIE, 164.
Iphigénie en Aulide, 281, 300.
Irato (*l'*), 3.

IRÈNE, 89.
Irrésolu (l'), 187.
Isaac (Mlle), 68.
Isabelle en Palestine, 220.
ISAURE, 310.
Isis, 124.
ITALIE GALANTE (L'), 149.
Ivresses (les), 323, 324.

J

Jacotot, 340.
JACQUES II, 219, 220.
Jadin, 208, 344, 345.
Jaime, 200, 315.
Jaime fils, 334.
Jalin (A. de), 145.
Jallais (A. de), 125.
Jaloux sans le savoir (le), 113.
JANE, 117
Jane Vaubernier, 172.
Janin (J.), 53, 126, 161, 378, 386
Janot, 381.
JE DÎNE CHEZ MA MÈRE, 418.
Jean Baudry, 234.
Jean de Nivelle, 165.
Jean-Gilles frère de Jocrisse, 225.
Jeanne d'Arc, 313.
Jeanne d'Arc (Adam, Andreozzi, Balfe, Max Bruch, Carafa, Duprez, Gaul, Pacini, Pfeiffer, Tschaïkowsky, Vaccaï, Verdi, Bern. Ans Weber), 149.
Jeanne d'Arc (le père Fronton), 80.
Jeanne d'Arc (Gounod), 149, 287.
Jeanne d'Arc (Mermet), 45, 149.
JEANNE D'ARC (Soumet), 79, 80.
Jeanne d'Arc à Orléans, 148, 149.
Jenny l'ouvrière, 239.
JEPHTÉ, 63.
JÉRUSALEM, 375.
Jéry et Bételi, 303.
Jeu de l'amour et du hasard (le), 12, 119, 232, 313.
JEUNE FEMME COLÈRE (LA), 331,
Jeune homme qui ne fait rien (un), 225.
Jeunesse de Mirabeau (la), 130.
Jeunesse de Richelieu (la), 247, 382.
Joconde (Jadin), 344.
Joconde (Nicolo), 56, 213.
Jocrisse, 225.
Jocrisse apprenti cornac, au Palais-Royal, au Sérail de Constantinople, autre part, aux Enfers, etc., etc, 225.
Jocrisses de l'amour (les), 225.
Jodelet maître et valet, 119.
Joie fait peur (la), 194.
JOLIE FILLE DE PERTH (LA), 412, 413.
Jolly, 234, 235.
Joncières, 297, 298.
José Maria, 29.
JOSEPH, 50, 51.
Joseph Barra, 208.
Joséphine (impératrice), 400.
Jouassain (Mme). 325.
Joueur (le). 28, 224, 338.
JOUEUR DE FLUTE (LE), 405.
JOUEUSE (LA), 333, 334.
Jour et la nuit (le), 117.
Jourdan, 140.
Journée du Vatican (la), 256.
Jouslin de Lassalle, 188.
Jouy (de), 241, 399.
Joyeuses commères de Windsor (les), Dittersdorff, 368.
Joyeuses commères de Windsor (les), Nicolaï, 327.
JUAN STRENNER, 183.
Judith, (Mlle), 237.
JUDITH (Mme de Girardin), 129.
Judith (Scribe), 267.
JUGEMENT DERNIER (LE), 119.
JUIF POLONAIS (LE), 190.
Juillerat, 121.
Juillet, 140.
JUIVE (LA), 57, 58, 160, 166, 291, 361
Julian (Mme), 57.
Julien de Toulouse, 287.
Julienne (Mlle), 31.
Julienne (Mme), 57.
Jullien (Ad.), 27, 43, 96, 183, 299, 366, 369.
Just (Clém.), 30.

K

Kanne, 121.
Karr (A.), 14, 217.
Kaschpéroff, 7.
Kemble, 284.
Kind, 390.
Kléber, 411.
Klein, 31.
Kœnig, 81.
Kotzebue, 236, 237.
Kowalski, 142.
Krauss (Mlle), 301.
Kreutzer (Conrad), 148.
Kreutzer (J. Nic. A.), 148.
Kreutzer (Léon), 148.
Kreutzer (Rod.), 73, 137, 138, 148, 149, 344.

L

La Barre, 121.
Labarre, 94, 393.
Labiche, 9, 10, 95, 96, 234, 235, 248, 270, 271, 401.
Lablache, 340.
Labrousse, 411.
Lac de Glenaston (le), 209.
LAC DES FÉES (LE), 102.

La Chaussée, 118.
Lacour (Léop.), 305.
Lacressonnière, 362.
Lacretelle (de), 293, 294.
Lacroix (J.), 109, 110.
Lafargue, 200.
Laffichard, 122, 325.
Lafitte, 62, 358, 359.
Lafont (Jos.), 168
Lafont (Marc.), 57.
La Fontaine, 119, 149, 187, 306, 332.
Lafontaine, 183, 197, 223.
Lafontaine (Mme Victoria), 8, 197.
Lafortelle, 413.
Lafosse 187.
Lagrange, 77, 335.
Laitière et les deux chasseurs (la), 231.
Lajarte (de), 100, 105, 192, 211, 285, 342.
Lakmé, 165.
Lalla Roukh, 150, 151.
Laloue (Ferd. et Léop.), 210.
Lamartine (de), 92.
Lamotte, 121, 149, 150.
Langlé, 31, 100.
Langlé (Aylic), 130, 131.
La Noue, 402.
Lapin, le chien et le chasseur (le), 363.
Lara, 88, 89, 90, 191.
Larive, 212.
Laroche, 37.
La Rochefoucauld, 383.
Larousse, 16, 67, 305.
Larroumet, 12.
Lasalle (de), 88, 240.
Lassouche, 286.
La Tour, 100.
Latude, 290, 346.
Laugier, 246.
Laurencin, 240.
Laurent, 86.
Laurent, 280.
Laurent (Marie), 217.
Lauzanne, 224, 231, 372.
La Verpillière, 220.
Lavoix (Henri), 39, 362.
Law, 141.
Laya (J. L.), 2, 243.
Laya (Léon), 317, 318, 319.
Lays, 128.
Lazare le pâtre 312.
Lebeau (Franç.), 7.
Le Blanc, 186.
Leberne, 260.
Lebras, 377, 378.
Lebrun (Ch.), 269.
Lebrun (Ecouchard), 71, 75.
Lebrun (Louis), 128, 129.
Lebrun (Pierre), 22.
Lebrun (Mme), 57.
Le Clerc, 161.
Leclerc, 341.
Lecocq, 105, 116, 334, 335.
Lécorché, 311.
Lefebvre (François), 22.
Lefebvre (Pierre), 24.
Lefranc, 9, 248, 270, 271.
Lefranc (Francis), 317.
Lefranc de Pompignan, 28.
Lefroid de Méreaux, 268.
Légataire universel (le), 156, 157, 402.
Léger, 208.
Legouvé, 71.
Legouvé (Ern.), 71, 87, 123, 137, 181, 225, 397.
Legrand, 105, 119, 161, 232.
Legrand, 88, 362.
Legrand (Berthe), 315.
Legs (le), 12, 220.
Legué (D'), 352.
Le Kain, 268.
Lemaître (Ch.), 86.
Lemercier (A.), 205.
Lemercier (Népom.), 203, 349, 350.
Le mercier (Mlle), 140, 340.
Lemière, 120.
Lemière de Corvey, 184.
Le Monnier, 283.
Lemonnier (Mme), 55.
Lemud, 159.
Lenoble, 399.
Léonce, 116.
Léonore (Gaveaux), 53.
Léonore (Paër), 53.
Lepeintre, 24.
L'Épine, 115, 222, 223.
Le Roux, 152.
Leroux, 32, 285.
Leroux (Annette), 57.
Leroy, 267.
Lesage, 162.
Lespès (Léo), 403.
Lessing, 52.
Lesueur, 50, 138, 216, 400.
Leterrier, 390.
Leuven (de), 34, 47, 65, 200, 317.
Levallois, 394.
Levasseur, 57, 80.
Leveaux, 235.
Lewis, 329.
Lhérie, 200.
Lhéritier, 286.
Liberté des théâtres (la), 251, 252.
Linda di Chamounix, 286.
Li dau, 112,
Lingère du marais (la), 201.
Lion empaillé (le), 282,
Lireux, 127, 180, 336.
Lisk Tavernier, 29, 30.
Livre noir (le), 320, 321.
Lockroy, 346.
Lodoïska (Cherubini), 387.
Lodoïska (Kreutzer), 148.
Logique de l'amour (la), 375.

Marmontel, 5, 362, 378, 387.
Marquis de Villemer (*le*), 2, 63.
Mars (Mlle), 225, 237, 256, 331.
Martha, 143.
Martin, 81.
Martin (Ed.), 95.
Martini, 121.
MARTON ET FRONTIN (Dubois), 16, 17.
Marton et Frontin (Thomé), 17.
Martyre, 347.
MARTYRS (LES), 114, 116.
MASANIELLO, 259, 413, 414.
Masque de poix (*le*), [illegible].
Massacres de Syrie (*les*), 236.
Massé (V.), 130, 143.
Massenet, 122, 123, 143, 287, 365, 379, 380, 381, 389.
Masset, 140, 296.
Massol, 57, 80.
Mathieu (Em.), 91.
MATHILDE, 301.
MATINÉE ET LA VEILLÉE VILLAGEOISE (LA), 96.
Maubant, 183, 291, 325.
Maupin (Mlle), 353.
Maurel, 140.
Maurice (Ch.), 25, 306, 384.
Maurice (Ch., dit Saint-Aguet), 139.
MAURICE DE SAXE, 175, 176.
Mayer, 98, 121.
Mayeur, 141.
Mazères, 277.
Mazzucato, 6, 7.
MÉCHANT (LE), 131, 132, 402.
MÉDECIN DE SON HONNEUR (LE), 404, 405.
Médecin des enfants (*le*), 347.
Médecin malgré lui (*le*), Gounod, 297.
Médecin malgré lui (*le*), Molière, 272.
MÉDECINS (LES), 188.
Médée (Cherubini), 387.
Médée (Corneille), 187.
Médée (Longepierre), 407.
Médisant (*le*), 402.
Mégère mise à la raison (*la*), 331.
Méhul, 3, 50, 51, 196, 205, 287, 341.
Meilhac, 37, 67, 202, 208, 257, 276, 286, 328, 343, 384, 403.
Meillet, 88, 317.
Meillet (Mme), 228, 317, 340.
Meissonier, 177.
Melchissédec, 140, 150.
Mélesville, 29, 138, 140, 176, 184, 221, 222, 302, 303, 374, 407.
Méli-certe, 11, 12.
Mélomanie (*la*), 246.
Mély-Janin, 191, 192.
Membrée, 16.
Mendelssohn, 412.
Mendès (Cat.), 173, 208, 209.
Ménissier, 221.
Menteur (*le*), 401.
MÉPHISTOPHÉLÈS, 108.
Méquillet (Mme), 57.
Mercadante, 7, 327, 339.
Mercadet, 304.
MÈRE COQUETTE (LA), 325, 326, 402.
Mère coupable (*la*), 215.
Mère et la fille (*la*), 277.
Mère rivale (*la*), 277.
Mérimée, 67.
Merle, 118.
Merlin, 350.
Mermet, 149, 283, 312, 313.
Mérope (Clément), 204.
Mérope (Voltaire), 153, 204.
Merville, 225, 226.
Méry, 152, 159, 160, 179, 222, 257.
Mesdames de la Halle, 241.
Mestépès, 103, 334.
Métamorphoses (*les*), 367.
Métastase, 387.
Métromanie (*la*), 118, 402.
Meun (de), 60.
Meurice (P.), 229.
Mexico, 257.
Meyer, (Mlle), 228.
Meyerbeer, 53, 79, 102, 133, 166, 192, 218, 291, 329, 367, 370, 391.
Mézeray (Melle), 140.
Michel (Marc), 248, 270, 271.
MICHEL ET CHRISTINE, 384, 385.
Mignon, 266.
Millaud (Polyd.), 118.
Miller, 398, 399.
Milliet (Paul), 108.
Minkous, 165.
Miolan (Mlle), 65, 228.
Mirecourt, 171.
Mirsa, 55.
Misanthrope (*le*), 36, 269, 401.
MISANTHROPIE ET REPENTIR, 236.
Misérables (*les*), 397.
Miss Multon, 316.
Mithridate, 407.
Mocker, 140.
Mocquard, 235.
MOHICANS (LES), 211, 212.
Moi, 96.
Moinaux (J.), 334, 340.
Moine (*le*), 329
Moineau de Lesbie (*le*), 405.
MOIROUD ET Cie, 141, 142.
Moïse, 319.
Moisson (Mme), 57.
Molière, 11, 12, 15, 34, 36, 47, 54, 76, 77, 78, 120, 164, 169, 170, 178, 183, 191, 220, 232, 265, 323, 326, 335, 336, 395, 398.
Molière (Mlle), 17.
MOLIÈRE ET MIGNARD, 178.
Molinier, 81.
MOMENT D'IMPRUDENCE (UN), 381, 382.
Monastère abandonné (*le*), 291.

Monerif, 390.
Monde où l'on s'ennuie (*le*). 391.
Mondonville, 399.
Mondutaigny (Mme), 57.
Monk, 97.
MONK, 97 98.
Monnier (A.), 95.
Monnier (Henri), 372.
Monnières, 180
Monpou, 247, 248.
Monselet, 86, 237, 299. 321, 343, 368.
Monsieur de Coislin, 271.
Monsieur de Pourceaugnac, 315.
Monsieur Oculi, 108.
Monsieur Tringle, 322.
Monsigny, 196, 278, 355, 356, 373.
Montaigne, 15.
Montano et Stephanie, 50, 247.
Montaubry, 29, 88, 140, 150.
Montausier (Mlle), 31.
Montéclair, 63.
Montépin (de), 172.
Montespan (Mme de), 124.
Montesquieu, 235, 263, 264.
Montfleury, 40.
Montjoye, 345.
Montrouge, 216.
Monval, 2, 113, 169, 335.
Monvel, 212, 256.
Moralisateur (*le*), 76.
Moreau (Ch. Fr.), 198, 199, 413.
Moreau (J.-B.), 27.
Moreau-Sainti, 140,
Morel (Mlle), 57.
Morel de Chédeville, 268, 342.
Morlacchi, 14.
Morny (de), 222.
Morris, 170.
MORT D'ABEL (LA), 71.
Mort d'Adam (*la*), 190.
Mort d'Ilysse (*la*), 107.
MORT DE CÉSAR (LA). Grévin, 19
MORT DE CÉSAR (LA). Royer, 146, 147
Mort de Cesar (*la*). Voltaire, 187.
Mort DE FIGARO (LA), 215.
Mortier, 3 0.
Motley (John), 86.
MOTS A LA MODE (LES), 261.
Moucheron, 216.
Moulierat, 140.
Moulin, 360, 108.
Mouret, 292.
MOUSQUETAIRES (LES), 336. 337.
Mozart, 87, 88, 102, 166, 196, 322, 323, 339, 366 368.
MUETTE DE PORTICI (LA), 63, 64, 103, 165. 166, 215, 280, 295, 319, 413.
Muret (Th.), 30, 147.
Murger, 125 126, 133.
Musset (A. de), 12, 61, 62, 110. 111. 126. 151. 215. 220. 260. 323.
Musset (P. de), 112, 260.
MYRTIL ET MÉLICERTE, 11.
Mysliweczek, 292.

N

Nabab (*le*). 30.
NABUCODONOSOR, 327.
Nana, 208.
Nanine, 102.
Napoléon, 2, 90, 97, 136, 153, 203, 216, 229. 363, 364, 391, 111.
Napoléon III, 78.
NAPOLÉON EN PARADIS, 364.
Naquet (Félix), 379.
Nathan, 88.
Nathan (Mme), 57.
Naudet, 242.
Nérée Désarbres, 79, 257.
Nerval (G. de), 152, 236.
Nessler, 108.
Neufchâteau (de), 212.
Neveu de Rameau (*le*), 52.
Newgate, 105.
Néz l, 310, 361.
Nibelle, 257.
Nicolaï, 327.
Nicolle (H.), 168, 318.
Nicolo, 38, 39, 55, 56, 143, 213, 341.
Noailles (Archev. de), 63.
Noces de Fernande (*les*), 298.
Noces de Figaro (*les*), 338.
Noces improvisées (*les*), 59.
Noë (Ed.), 75
NONNE SANGLANTE (LA), 329.
Noriac (J.), 151, 331.
Norma, 252.
NOS ANCÊTRES, 106.
Nos intimes, 270.
Notaris, 87.
Notre-Dame de Paris (Mlle Bertin, Fry), 7.
Nougaret, 216.
Nourrit, 57, 115, 155. 291. 300.
Nouveau monde (*le*), 402.
Nouveau Robinson (*le*), 184
Nouvelle Sapho (*la*), 122.
Noverre, 383.
Nozze di Figaro (*le*), 88.
Nuit à Grenade (*une*), 148.
Nuit blanche (*la*), 240.
Nuit de Cléopâtre (*une*), 73. 150.
Nuit terrible (*la*), 345.
Nuit vénitienne (*la*), 111.
Nuitter, 45, 79, 105, 297.
Nuits (*les*), 12.
NUITS D'ESPAGNE (LES), 166
Nuits d'hiver (*les*), 133.
Numa Roumestan, 30.
Nus (E.), 13, 188.

O

Obéron, 143.
Odette, 251.
Odry, 315.
Œdipe, 150.
Œdipe Roi. 110.
Œil crevé (*l'*), 4, 324.
Œillet blanc (*l'*), 222.
Offenbach, 42, 43, 116, 122, 154, 191, 240, 241, 334, 335, 340, 403, 415.
Old Nick, 214.
Olympie, 39.
Omasis, 71.
OMNIBUS (LES), 162.
On ne badine pas avec l'amour, 111.
On ne saurait penser à tout, 111.
Ondine (*l'*), 167.
ONDINES (LES), 181.
ONZE JOURS DE SIÈGE, 174, 175.
OPÉRA AUX ITALIENS (L'), 44.
Opinion (*l'*), 320, 321.
Optimiste (*l'*), 232.
Oraison de Saint-Julien (*l'*), 149.
ORESTE (Méry-Janin), 191.
Oreste (Voltaire), 279.
Orestie (*l'*), 101.
Orléans (Gaston d'), 5.
Orléans (duc d'), 81.
Orléans (duchesse d'), 4.
Orphée, 300.
Orphée aux enfers, 241, 403.
Oscar, 376.
OSSIAN, 216.
Ostrowski, 205.
OTELLO (Rossini), 179, 252.
Otello (Verdi), 108.
Otway, 328.
Ours et le pacha (*l'*), 231.
OUTRAGE (L'), 59, 60.
Ovide, 367.
Ozy (Alice), 418.

P

Pacini, (Em.), 257.
Pacini (Giov.), 7, 121, 149.
Paër, 53, 98, 137, 138, 143.
Pagès (Alph.), 237.
Pailleron, 391.
Pain, 122.
Paisiello, 216, 218, 219.
Paladilhe, 191, 248, 418.
Palaprat, 165, 188.
Palma, 315.
PAMÉLA, 212, 213.
PAMÉLA GIRAUD, 303,304.
Panache (*le*), 200.
Panhypocrisiade (*la*), 203.
Papavoine, 106.
Papillonne (*la*), 305.
Papillotes de M. Benoist (*les*), 177.
PAR DROIT DE CONQUÊTE, 181.
Pardon de Ploërmel (*le*), 362.
Parfait (Frères), 97, 307.
Paris (Grenet-Dancourt), 288.
PARIS (P. Meurice), 229.
PARISIEN (LE), 39.
Parisien (*un*), 39
Parnassiculet (*le*), 115.
Parrain (*le*), 198, 199.
PARRICIDE (LE), 316.
Parseval-Grandmaison, 138.
Parsifal, 280.
Partie de chasse de Henri IV (*la*), 135.
PARVENUE (LA), 273.
Parvenus d'aujourd'hui (*les*), 144.
Pascal, 162.
Pasdeloup, 298.
PASSANT (LE), 14, 15.
Patrat, 201.
Patrie (Paladilhe), 418.
PATRIE (Sardou), 85, 86, 305.
PATRIE EN DANGER (LA), 267, 268.
Patrouille (*la*), 105.
Patru, 398.
Pat i (la), 179.
Paul et Virginie (Kreutzer), 144.
Paul et Virginie (Massé), 143.
Paysans lorrains (*les*), 268.
Pazzo per la musica (*il*), 98.
Pêcheurs (*les*), 196.
PÊCHEURS DE PERLES (LES), 308.
Pène (du), 405.
Pedrell, 7.
Pedrotti, 7.
Peine du talion (*la*), 271.
Peines d'amour perdues, 88.
Pèlerin blanc (*le*), 290, 312.
Pellegrin, 65.
Pellegrin (l'abbé), 63, 402, 407.
Pénélope normande (*la*), 217.
Pensionnat de demoiselles (*le*), 213.
PEPITO, 340.
Pepoli, 25.
PÈRE DE FAMILLE (LE), 51, 52.
Père et mari, 285.
Père Gaillard (*le*), 177.
Perey (Ch.), 210.
Pergolèse, 282.
Perlet, 198, 199, 289.
Perrault, 207.
Perrin (Emile), 43, 228, 301, 358.
PERRINET LECLERC, 346, 347.
Perrot, 7.
Perrot, 18.
Perry-Biagioli, 272, 273.
Persuis, 400.
Pessard, 173, 208, 209.
Pesselier, 402.
Petipa, 94.
PETIT CHAPERON ROUGE (LE), Boieldieu, 206.
Petit chaperon rouge (*le*), Dittersdorff, 367.

Petit chose (*le*), 30.
Petit duc (*le*), 117.
Petit-fils de Masaniello (*un*), 276.
PETITE FADETTE (LA), 167.
Petite folle (*la*), 158.
PETITE LAMPE MERVEILLEUSE (LA), 288, 284.
Petite sœur (*la*), 257, 258.
Petite ville (*la*), 37.
Petites Danaïdes (*les*), 403.
PETITES MISÈRES DE LA VIE HUMAINE (LES), 211
Petits oiseaux (*les*), 232.
Petits prodiges (*les*), 241.
Petrus Borel, 173.
Pezzani, 280.
Pfeiffer (G.), 149.
Phaon, 121.
Phèdre (Pradon), 171.
PHÈDRE (Racine), 1, 171, 218.
Phénoménope (*le*), 232.
PHILIBERTE, 86, 87.
Philidor, 41, 264, 265, 373, 374.
Philippe le Bel, 153.
Philippe-t, 143.
Philosophe amoureux (*le*), 101.
Philosophe marié (*le*), 401
Philtre (*le*), 166.
Phœbus et Pan, 101.
Piave, 19.
Picard, 17, 37, 141, 213.
Picaros et Diego, 90.
Piccini, 121, 284, 329, 362, 363, 365.
Picot, 180.
PIERRE III, 377.
Pierre et Marie, 303.
PIERRE ET THOMAS CORNEILLE, 180.
Piétri (Mme), 57
Piganiol-Lebrun, 384.
Pigot, 329.
Pilis, 93, 383.
Pilati, 138, 272.
Pilhes, 263.
Pillaut, 173.
Pillet (Léon), 81, 82, 351, 355.
Pinto, 203
Pipelet (Mme), 121.
Piquillo, 248.
Piron, 69, 118, 214, 402.
Pittaeus, 121.
Pixerécourt, 290, 291, 311, 316, 369.
Plaideurs (*les*), 117.
Plaisirs de l'homme sensible (*les*), 246.
Planard, 259, 265, 291, 295, 302, 306.
Plan erre, 344.
Planteur (*le*), 248.
PLATRE, 100.
Plaute, 231.
Plaute, 349.
Plessy (Mlle), 331.
Plot and counter Plot, 281.
Plouvier, 59.
Plus de peur que de mal, 220.
Plutus, 238.
Poinsinet, 373.
Poirson, 8, 31.
Poise, 113, 313.
Polichinelle agioteur, 141.
Polichinelle distributeur d'esprit, 124.
Polinto, 114, 115.
Polyeucte, 115.
Pommes de reinette (*les*), 305.
Ponchielli, 7, 108.
Poniatowski, 7.
Ponroy (Arth.), 127.
Ponsard, 22, 72, 73, 91, 92, 126, 129, 144, 239, 240, 307, 405.
Ponson du Terrail, 138.
Porel, 2, 113, 335.
Porta, 41, 42.
Portehaut, 128.
Porto, 22.
Portogallo, 138.
Portrait (*le*), 169.
PORTRAIT DE CERVANTES (LE), 284, 285.
Possédés de Loudun (*les*), 352.
Postillon de Longjumeau (*le*), 296.
Potel, 140.
Potier (Ch.), 151.
Potier (H.), 173.
Pougin, 207, 265, 291.
Poulailler, 105.
Poultier, 80.
Poupée de Nuremberg (*la*), 143.
Pradeau, 341.
Pradel, 178.
Pré aux Clercs (*le*), 140, 157, 171.
PRÉCEPTEUR DANS L'EMBARRAS (LE), Mélesville, 224
Précepteur dans l'embarras (*le*), Carmouche, Ménissier, Ymbert, 221.
Précieuses ridicules (*les*), 76, 261.
PRÉCIEUX (LES), 248.
PREMIER VENU (LE), 306.
PREMIÈRES ARMES DE FIGARO (LES), 216, 305.
Premières armes de Joerisse (*les*), 225.
Premières méditations, 92.
PREMIERS PAS (LES), 361, 362.
Preneur de rats (*le*), 108.
Prétendu par hasard (*le*), 40.
Prével, 159.
Prévost, 57.
Prévost (l'abbé), 201, 202.
Prévost (Mlle), 140.
Prévot (Ferd.), 57, 80.
Prince invisible (*le*), 267.
Princesse de Baghdad (*la*), 48.
PRINCESSE ET FAVORITE, 251, 255.
PRISE DE PÉKIN (LA), 235, 236.
PRISONNIER (LE), 26.
Procès des Thugs (*le*), 368.
PROJETS DE MA TANTE (LES), 168, 318.

PROJETS DE MARIAGE (LES), 247.
Promise d'un autre (*la*), 143.
Prophète le), 166, 192, 319, 361, 400.
PROSERPINE, 35.
Protégée sans le savoir (*la*), 361.
Prova d'un opera seria (*la*), 98.
Provence (Cte de), 342.
Provinciales (*les*), 163.
Provost, 126, 172.
Psyché (Dauberval) 399.
PSYCHÉ (Lulli), 124.
PSYCHÉ, (Gardel), 398.
Psyché (Molière), 161.
Psyché (Thomas), 266.
Psyché et l'amour, 399.
Pujol, 221.
Pujoulx, 247.
Pulchérie, 107.
Pupille (*la*), 150.
Purgatoire (*le*), 171.
Puritains (*les*), 25.
PURITANI (I), 25.
Pyat, 301.
Pyrrhus, 407.
PYTHIAS ET DAMON, 170, 171.

Q

Quand parlera-t-elle ? 279.
Quasimodo, 7.
Quatrelles, 223.
Quétant, 264
Queulain, 151.
Quicherat, 291.
Quinault, 35, 124, 164, 187, 300, 325, 326, 402.
QUINZE ANS D'ABSENCE, 118.
Quinze août (*le*), 257.
QUITTE POUR LA PEUR, 171, 172.

R

Rachel (Mlle), 62, 126, 129.
Racine, 1, 27, 28, 47, 129, 164, 171, 346, 407.
RAFAEL, 131, 310.
Raffaelo le chanteur, 143.
Raguenot, 81.
Rameau, 100, 119, 121, 189, 195, 196.
Ramon, 408.
Rancé, 137.
Rantzau (*les*), 321.
R TAPLAN, 390, 391.
Raucourt (Mme), 242.
Ravel en voyage, 125.
Raymond (Lebas), 168.
Raymond (A. Thomas), 266.
Raynaud (Ch.), 126.
Raynouard, 90, 153.
Rebel, 22, 195.
Reber, 176, 177.
Rédemption, 152.
Regnard, 28, 84, 85, 156, 158, 159, 224, 232, 307 333, 334, 336, 402, 403.
Regnault (Alice), 315.
Regnier, 134, 135, 255.
Reicha, 121.
Reichemberg (Mlle), 37, 325.
Reichstadt (duc de), 136.
REINE D'UN JOUR (LA), 296.
REINE DE CHYPRE (LA), 166, 408.
Reine de Lesbos (*la*), 121.
Reine de Saba (*la*), 108.
Reine Mariette (*la*), 296.
Reliquaire (*le*), 14.
RENCONTRES (LES), 184, 185.
RENDEZ-VOUS (LE), 168, 318.
Rendez-vous bourgeois (*les*), 143.
RENDEZ-VOU SUPPOSÉ (LE), 247.
Requiem (Mozart), 196
Ressources de Quinola (*les*), 303, 304.
Restauration des Stuarts (*la*), 98.
Reszké (Ed. de), 25.
Retour d'Ulysse (*le*), 400.
RETOUR DE L'ARMÉE (LE), 256, 257.
Retour imprévu (*le*), 232.
Retz (Card. de), 77.
Réunion du 10 août (*la*) 41.
Rêve en action (*le*), 136.
RÉVEILLON (LE), 286
Rêveries renouvelées des Grecs (*les*), 403.
Réviseur (*le*), 392.
Revue des théâtres (*la*), 59.
Reyer 159, 160, 192.
Reykers, 217.
Ribouté, 141.
Ricci (F. et L.), 43, 137.
Riccoboni, 105, 279.
RICHARD CŒUR DE LION, 50, 143, 297, 332.
Richard Minutolo, 149.
Richardson, 243.
Richelieu (Card. de), 172, 194.
Riequier, 140, 228.
Ries, 197, 198.
RIGOLETTO, 7, 19, 20, 409.
Rinaldi, 194.
Rinegata (*la*), 339.
RISETTE, 249, 250.
Ritt, 195.
RIVAL POUR RIRE (UN), 288.
Riv ère (H.), 273.
Roannès (duc de), 163.
Robert (Edm.), 194.
Robert Burat, 375.
ROBERT LE DIABLE, 166, 369, 370.
Robespierre, 287.
Ro in, 210.
ROBIN DES BOIS, 389.
Rocambole, 30, 138.
Roche, 200.
Rochefort, 300.

Rochefort (Henri), 222.
Rochon de Chabannes, 378.
Rodogune, 32
Rodolphe, 375.
Rœckel, 198.
Roger, 78.
Roi de carreau (le), 105.
Roi de Rome, 17.
Roi l'a dit (le), 165, 201, 112.
Roi Lear (le), 109, 110.
Roi s'amuse (le), 7, 90, 291.
Roland, 313.
Roland a Roncevaux, 283, 312, 313.
Rolland (A), 106, 274.
Roman d'Elvire (le), 226.
Roman d'un jeune homme pauvre (le), 345.
Romani, 359.
Rome sauvée, 107.
Romeo et Juliette (Dalayrac), 212.
Roméo et Juliette (Shakespeare), 272, 417.
Roméo et Juliette, (Steibelt, Zingarelli), 212.
Romieu, 180.
Romilda e Costanza, 391.
Ronconi, 327.
Roqueplan, 9, 185.
Rosier, 215, 268.
Rossi Caccia (Mlle), 57, 140.
Rossignol (le), 128, 129.
Rossini 20 53, 58, 102, 143, 166, 179, 218, 219, 244, 245, 257, 262, 313, 318, 338, 339, 341, 356, 414, 415.
Rotrou, 285, 407.
Rougemont, 138.
Ruget de l'Isle, 312.
Rougon-Macquart (les), 228.
Rouille (Mme), 57.
Rousseau (J. B.), 243, 244, 401.
Roussotte (la), 208.
Rouvière, 127.
Rouxel (A.), 189.
Royer (A.), 134, 155, 245, 256, 257, 301, 361, 375.
Royou, 146, 147.
Ruines de Babylone (les), 290.
Rupture du carnaval et de la folie (la), 99.
Ruy Blas (V. Hugo), 7, 325, 353
Ruy Blas (Bezanzoni, Chiaramonte, Glower, Marchetti, Perrot, Poniatowsk, Sparapani), 7.

S

Sabinus, 37.
Sacchini, 133, 365.
Sacountala, 159.
Sacrati, 22.
Saffo (Ferrari, Pacini, Sforza), 121.
Saint-Aguet, 139.
Saint-Ange, 4.
Saint-Aubin (Mme), 56, 258.
Saint-Denis, 80.
Saint-Ernest, 311.
Saint-Georges (de), 65, 157, 200, 296, 365, 408, 412.
Saint-Germain, 17.
Saint-Hilaire, 171.
Saint-Huberti (Mme), 363.
Saint-Jory (de), 68.
Saint-Léon, 22, 23, 165.
Saint-Marcellin, 192.
Saint-Mégrin, 43.
Saint-Saëns, 43, 142, 151, 191.
Saint-Victor (P. de), 33, 52, 109, 110, 385.
Sainte-Beuve, 71, 389.
Sainte-Foy, 8, 140, 177, 222, 228, 340.
Saintine, 231.
Salieri, 182, 382, 383.
Sallé (Mlle), 292.
Salomon (H.), 143.
Salvayre, 143.
Salvi, 7.
Samary (Mlle), 255.
Samson, 289, 397, 406.
Samson, 5.
Sancho Pança, 58.
Sancey, 13.
Sand (George), 371.
Sandeau (J.), 395, 396.
Sapeur et la maréchale (le), 222.
Sapho (Gounod), 120, 121.
Sapho (Phil. Boyer), 121, 403.
Sapho (Kanne, Martini, Mayer, Reicha, Van Brée), 121.
Sapho (Houssaye), 122.
Sapho de Lyon, 122.
Sapor, 308.
Sarcey (Fr.), 24, 34, 190, 250, 280, 324, 348, 386.
Sardou, 48, 85, 86, 131, 175, 215, 251, 270, 305, 314, 329, 365, 382, 385, 386, 387.
Saül, 80.
Saurin, 224, 407.
Saut de Leucade (le), 122.
Sauton, 208.
Sauvage, 3, 389.
Sauvage (Eugénie), 31.
Saxe (Maréchal de), 411.
Scala di Seta (la), 414.
Scarlatti, 98.
Scarron, 119, 403.
Schiller, 44.
Schlegel, 232.
Schneitzhœffer, 166, 171, 291.
Scholl (A.), 85.
Schulz, 278.
Schumann, 103.
Scipion, 198.

Scott (Walter), 46.
Scribe, 17, 18, 28, 29, 40, 53, 54, 57, 60, 63, 95, 96, 99, 102, 112, 114, 115, 116, 119, 133, 153, 155, 157, 198, 202, 226, 228, 231, 257, 258, 260, 262, 266, 267, 286, 296, 302, 329, 359, 360, 361, 369, 374, 375, 381, 385, 388, 389, 393, 391, 407, 408.
Scudo, 139.
Séchan, 57, 370
Second (Alb.), 126, 257, 303.
SECRET DE MISS AURORE (LE), 209, 210.
Sedaine, 342, 355
Sède (G. de), 205.
Séducteur de Séville (*le*), 322.
Seigneur bienfaisant (*le*), 281.
Sejour (V.), 235.
Séjour militaire (*le*), 294.
Selam (*le*), 159, 160.
Selletti, 194.
Semet, 166, 167, 257.
Semiramide, 179.
Sémiramis, 36.
Sept Infants de Lara (*les*), 410.
Sergent, 210.
Serment (*le*), 166.
Servandoni, 36.
SERVANTE (LA), 13.
Servante maîtresse (*la*), 282.
Severste, 160.
Sévigné (Mme de), 28, 77, 352.
Sewrin, 198, 1 9.
Sforza, 121.
SGANARELLE, 169.
Shakespeare, 47, 109, 110, 212, 284, 330, 331, 349, 401.
Sheridan, 76, 130, 382.
SI J'ÉTAIS ROI, 113, 279.
SIÈGE DE CORINTHE (LE), 318, 319.
Siegfried, 101.
Sigongnes (de), 4, 5.
Sigurd, 192, 412.
Silvestre (A.), 123, 142.
Silvio Pellico, 205.
Simonin, 364.
Siraudin, 320, 321.
Sirène (*la*), 29.
SIX JUIN 1806 (LE), 180.
Socrate et sa femme, 388.
SŒUR DE JOCRISSE (LA), 224.
Sœur ridicule (*la*), 402.
Soir des Rois (*le*), 330, 349.
SOIRÉE CHEZ BRASSEUR (UNE), 125.
Soirée de Jacrisse (*une*), 225.
Soirées de l'orchestre (*les*), 338.
SOIXANTE-SIX (LE), 240, 241.
Soleinne, 1, 215.
Solera, 327.
SOLITAIRE (LE), 259.
Somnambule (*la*), 79, 245.
Songe d'une nuit d'été (*le*). Mendelssohn, 287.
Songe d'une nuit d'été (*le*), A. Thomas, 266.
Sonneur de cloches (*le*), 7.
SONNEUR DE SAINT-PAUL (LE), 311.
Sophiste (*le*), 220.
Sophocle, 84.
Sorcier (*le*), 373.
Soubies, 415
Soudraka, 152.
Soulié (Frédéric), 247.
Soumet, 46, 79, 80, 318.
Soumet (Mme), 80.
Source (*la*), 165.
SOURD (LE), 31, 143, 362.
Sous les charmilles, 60.
Sous les pampres, 405.
Souvenirs (*les*), 316.
Souvent homme varie, 234
Spazapani, 7.
Spartacus, 407.
Spéculateur (*le*), 141.
Spontini, 39, 399, 40 .
Staël (Mme de), 119, 203.
Staparo.e, 281.
Starzer, 383.
Steibelt, 212.
Steinberg (de), 104.
Stéphanne, 110.
Sterbini, 338.
Stilicon, 407.
Stoltz (Mme), 57, 81, 408.
Strau s (Joh), 286.
Struensée, 287.
Strunz, 184.
Sue (E.), 301.
Suivante (*la*), 102.
Sully, 4.
SUPPLICE D'UNE FEMME (LE), 134, 251.
Sur le bord de l'abîme, 201.
Sur un volcan, 222.
SURÉNA, 394, 395.
Surprise de l'amour (*la*), Marivaux, 12, 343.
SURPRISE DE L'AMOUR (LA), Poise, 343.
Sylphide (*la*), 166, 171, 291.
SYLVANA, 103, 104.
Sylvia, 165.

T

TABARIN (Grangé), 172. 173.
Tabarin (Bousquet, Déaddé, Dumanoir, Ferrier, Pessard, Petrus Borel, Potier), 173.
Tabarin duelliste, 173.
Tableau parlant (*le*), 143, 296, 297.
Taglioni, 57.
Taglioni (Mlle), 212, 370.
Taillhand, 405.
Talazac, 51.
Talleyrand (de), 92, 361.
Talma, 153, 187, 237, 242.

Tamberlick, 114.
Tamburini, 340.
TANCRÈDE, (Campra), 352.
TANCRÈDE, (Voltaire), 170, 278, 279.
TANNHAUSER, 79, 94, 338.
TARARE, 182.
Tarquin, 107.
Tartuffe, 76, 220, 252, 290.
Tartuffe de mœurs (le), 76, 382.
Tassilly (Mlle), 59.
Tautin (Mlle), 154.
Tekeli, 290, 312, 346.
Tellez (Gabriel), 322.
TEMPÊTE (LA), Schneitzhœffer, 291.
Tempête (la), Shakespeare, 47.
TEMPLIERS (LES), 153, 252, 329, 394, 395.
Tentation (la), 166.
Tentation de Saint-Antoine (la), 120.
Teresa, 347.
TESTAMENT (LE), 294.
Testament de César (la), 110.
Testament de César Girodot (le), 157, 316.
TESTAMENT DE M. DE CRAC (LE), 334, 335.
Têtes rondes (les), 226.
Théaulon, 131, 136, 137, 206, 408.
Théodora, 18, 85, 269.
THÉRÈSE RAQUIN, 216, 217.
Thérie (Mlle), 340.
Thérigny, 171.
Thésée, 187.
Thibault (Berthe), 45.
Thiboust (Lamb.), 209, 323, 324, 418.
Thiery, 122.
Thierry (Ed.), 31, 37.
Thiesse, 356.
Thiron, 325.
Thomas (A.), 3, 19, 166, 167, 205, 265, 266, 329.
Thomas (Goring), 7.
Thomassin, 105.
Thomé, 17.
THUGS A PARIS (LES), 368.
Thys (Mlle), 173.
Tiercelin, 288.
Timbre d'argent (le), 142, 191.
TIMOLÉON, 187, 287.
Tireuse de cartes (la), 235.
Tirso de Molina, 322, 323.
Tissement, 135.
Tite et Hérénice, 370.
Tite-Live, 27.
Tonnelle et Louis, 238.
TOINON ET TOINETTE, 195.
Tom Jones, 76.
Tonelli (la), 266.
TOUR DE BABEL (LA), 200.
Tour de Nesle (la), 351.
Tour du chien vert (la), 14.
Tourolde, 117.
Tout le monde s'en mêle, 144.
Touzez (Mme), 171.
TRAGALDABAS, 233, 234.
Travestissements (les), 17.
Traviata (la), 286.
Trente ans, 224.
Trésor à Mathurin (le), 310.
Trial-Latour, 144.
TRIBUNAL SECRET (LE), 356, 357.
Triomphe de l'amour (le), 100.
Triomphe de Trajan (le), 312, 409.
Triomphe des arts (le), 121.
Trissotin, 77.
Triumvirat (le), 119.
Trois amours de Tibulle (les), 405.
Trois femmes pour un mari, 288.
Trois genres (les), 394.
TROP CURIEUX, 200, 201.
TROP D'ESPRIT NUIT, 392.
Tropmann, 106.
Troqueurs (les), 143.
TROVATORE (IL), 409.
Trouvère (le), 166, 409.
Troyens (les), 20, 252.
Tschaïkowsky, 149.
Tual (Mlle), 88.
Tulou, 128.
Turenne, 294.
Tyr et Sidon, 186.
Tzigane (la), 286.

U

Ugalde (Mme), 88, 140, 167.
Ulboa (le commandeur), 322.
Ulysse (Ponsard), 22, 287.
ULYSSE (Rebel), 22.
UNION DE L'AMOUR ET DES ARTS (L'), 283.
Urbain Grandier, 351.
Usurier de village (l'), 106.
Uthal, 50.
Uttini, 278.

V

Vacances du docteur (les), 106.
Vaccaï, 149.
Vacquerie, 46, 233, 234.
VAISSEAU FANTÔME (LE), 351, 355.
Val d'Andorre (le), 92, 167, 228.
Valabrègue, 230, 254.
Valéria, 110.
Valérie, 17.
VALERIE, 100, 407, 408.
Valet de son rival (le), 119.
Valois, 122.
Vaisain et Floreille, 76.
Van Bree, 121.
Vandenheuvel Duprez (Mme), 88.
Vanderburch, 30, 31, 99, 105, 219, 305.
Vanloo, 390.

Vapereau, 305, 318.
Varner, 221.
Vasseur. 105.
Vast-Ricouard, 272.
Vaucorbeil, 129, 311.
Vaudrin, 303, 304.
Vavasseur (le père), 403.
Védel, 358.
Venceslas, 31.
Vengeance du mari (*la*), 316.
Vengeur (*le*), 315.
Venise sauvée, 328.
Vêpres siciliennes (*les*), 116.
Verdi, 7. 108, 149. 166, 313, 327, 328, 329, 375, 376, 409.
Verne (J.), 174, 175.
Véron (le Dr), 370.
Vertu de Célimène (*la*), 276.
Vestale (la), 216, 339, 399, 400.
Vestris, 73.
Vestris (Mlle), 242.
Veuillot, 197.
Veuve (*la*), 313.
Vial, 184, 278, 306.
Viala, 208,
Viala, 208.
Victoria, 223.
Victorine, 191.
Vie et la mort d'Urbain Grandier (*la*), 351.
Vie parisienne (*la*). 277.
Vieille femme colère (*la*), 331.
Vieillesse de Richelieu (la), 315.
Vieux célibataire (*le*), 282.
Vieux consul (*le*), 127.
Vieux garçon et la petite fille (*le*), 258.
Vieux garçons (*les*), 316.
Vigée, 187.
Vigne sauvée (*la*), 201.
Vigny (A. de), 171, 172, 214.
Villaret, 45.
Villemain, 2, 54.
Villent-Bordogni, 143.
Villette (Mme de), 83.
Vingt ans après, 336.
Violette (*la*), 260.
Violoneux (*le*), 241.
Virgile, 186.
Virgile travesti, 403,
Visionnaire (le), 18.
Visitandines (les), 213.
Vismes (de), 195.
Vitet, 319.
Vitu (A.), 44.
Vivier, 373.
Vizé (de), 165.
Vizentini, 34. 142. 143.
Voisenon, 399.
Volnys (Mme), 258.
Volonté (la), 274.
Voltaire, 28, 61, 75, 82, 83, 84, 115. 131. 147, 150, 153, 170, 187, 201. 229. 244, 278, 279, 292, 357, 382, 402. 407.
Voltaire et madame de Pompadour, 358.
Voyage à Dieppe (*le*), 381.
Voyage à Reims (*le*), 262.
Voyage de M. Perrichon (*le*), 270.
Voyage de noces (un), 288.
Vuidangeur sensible (*le*), 246.

W

Waëz, 155, 361, 372, 375.
Wafflard, 381, 382.
Wagner, 42, 48. 51, 79, 101, 102. 103. 108, 109, 131, 219, 280, 351, 355, 367, 400.
Wailly (G. de), 97, 98.
Wailly (J. de), 141.
Walewski (de), 8.
Walhubert, 289.
Wallace, 92, 93.
Walut, 174.
Wartel, 57.
Weber (Bern. Ans.), 149.
Weber (Ch. M. de), 102, 103, 104, 143, 166, 389, 390.
Weber (Joh.), 207, 367.
Weckerlin, 143.
Welschinger, 2, 243.
Wertheimberg (Mlle), 122.
Werther, 389.
Wetterhan, 7.
Wilder (V.), 103, 218.
Wolff (A.), 368.

X

Xacarilla (*la*), 166.
Xavier, 231.

Y

Ymbert, 221.
York, 345.
Yvan le Terrible, 329.

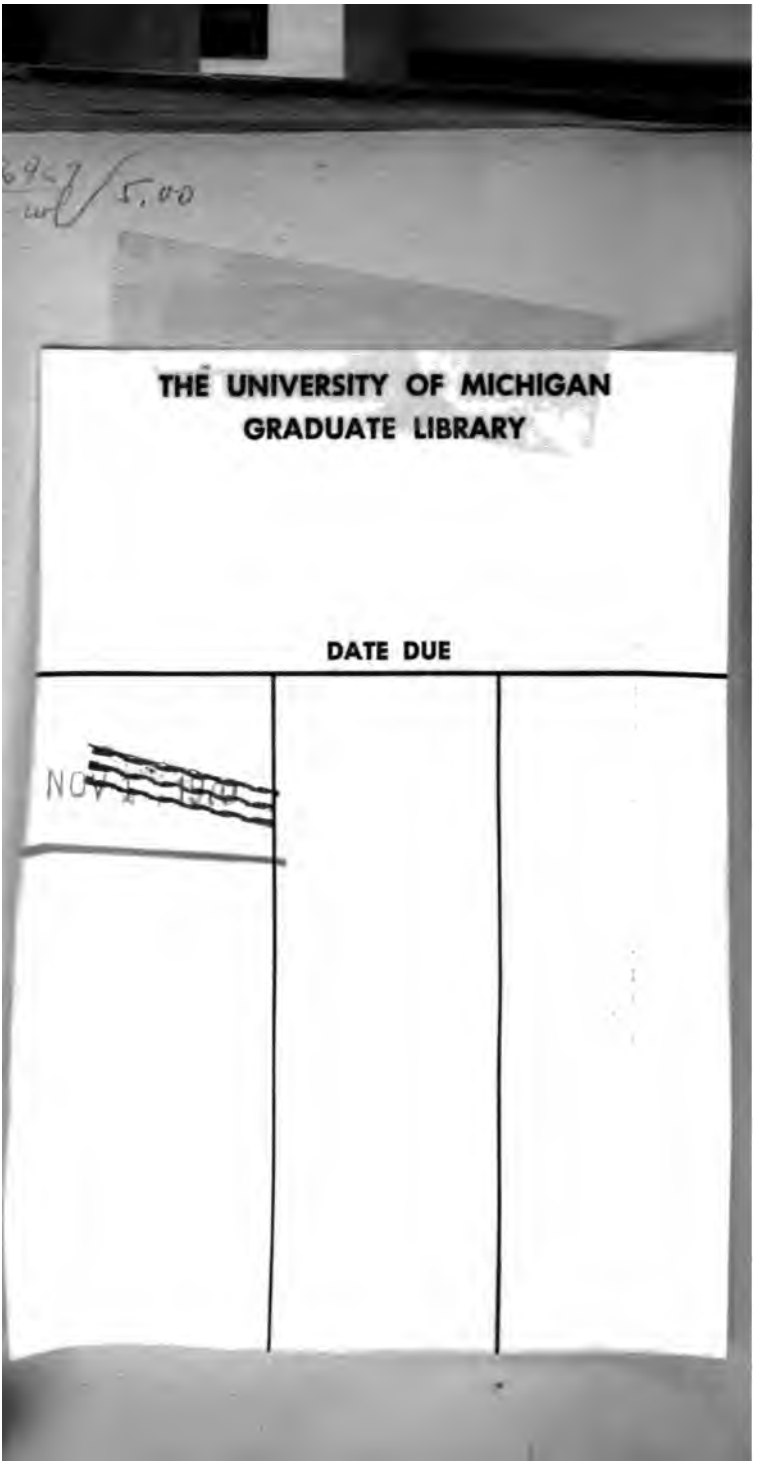
Z

Zaïre, 150, 407.
Zampa, 29, 140.
Zanetta, 157.
Zerline, 29.
Zingara (la), 194.
Zingarelli, 212.
Zola, 156, 208, 216, 217, 328.
Zucchini, 98.
Zuma, 24.

TABLE

Préface. v
Janvier. 1
Février. 33
Mars. 65
Avril. 102
Mai 137
Juin. 174
Juillet. 208
Août. 242
Septembre 276
Octobre 310
Novembre 344
Décembre 381
Index alphabétique. 421

ÉMILE COLIN. — IMPRIMERIE DE LAGNY.


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE

NOV 1 1961

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03021 8088